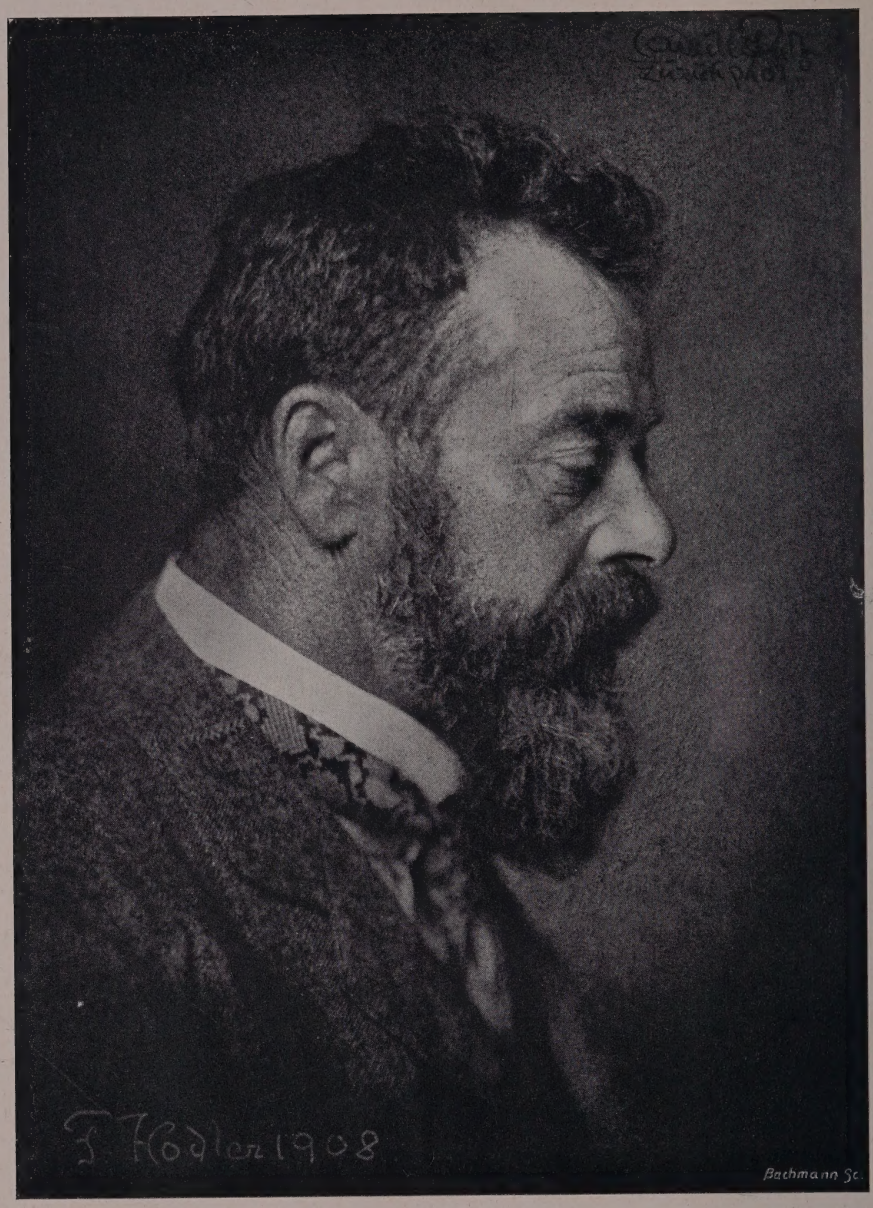
anxa
89-B
21431

HODLER IN ZÜRICH

VON

W. WARTMANN

NEUJAHRSBLATT
DER
ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
1919



FERDINAND HODLER

Bildnisaufnahme von Camille Ruf, Zürich, 1908

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
NEUJAHRSBLATT 1919

HODLER IN ZÜRICH

VON

W. WARTMANN

MIT 60 TAFELN

VERLAG DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
KUNSTHAUS ZÜRICH

IN KOMMISSION BEI BEER & CIE / ZÜRICH

INHALT

	Seite
Vorwort	3
I. Marignano	5
II. Zürcherische Ausstellungen und Zürcher Sammler	20
III. Die Hodler-Sammlung im Zürcher Kunsthaus . .	38
IV. Werke von F. Hodler im Zürcher Kunsthaus . .	I
Tafel 1 . . . . . vor	1
Tafel 2—60 . . . . . nach	XII

Text und Abbildungen gedruckt in der Buchdruckerei Berichthaus Zürich
Druckstöcke der Abbildungen von Bachmann & Cie., Zürich, nach Aufnahmen von E. Linck und C. Ruf, Zürich

Im Mai 1918, nach der Eröffnung der neueingerichteten Säle, beschloß der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft, das nächste Neujahrsblatt den nunmehr im Kunsthaus vereinigten Werken Ferdinand Hodlers zu widmen. Unter der Nachwirkung der großen Ausstellung des Vorjahres sollte die Würdigung der aus ihr hervorgegangenen Zürcher Hodler-Sammlung auch zu einer Dankbezeugung und Huldigung an den Künstler werden. Er hatte eben damals wieder seine Freunde mit einer Folge neuer Schöpfungen, jenen Winterbildern vom Genfer Hafen überrascht, während Zürich mit Spannung sein Wandbild für die Universität und den neuen Karton zu „Murten" erwartete.

Der Tod des Meisters schnitt alle Hoffnungen auf Künftiges ab und lenkte die Blicke auf die Gegenwart zurück und auf das, was uns von ihm bleibt. Plötzlich war nun sein Lebenswerk abgeschlossen und schien meßbar geworden nach Breite und Tiefe, das bisher immer wieder verheißungsvoll über sich selbst hinausgewachsen war. Manchem wird es wohl in der Form Besitz bleiben, wie die Ausstellung von 1917 im Zürcher Kunsthaus es zum erstenmal im großen gezeigt hatte. Für andere wird es erst von nun an seine wahre Gestalt und höhere Bedeutung gewinnen und über alle örtlichen und zeitlichen Grenzen hinaustreten; so wie auch die Gestalt des Meisters geschichtlich, ein Kind seiner Zeit, sich in das schweizerische Zeitbild einfügen und darin aufgehen, oder zeitlos und nicht bedingt sich erst völlig daraus lösen wird.

Auch die Hodlersammlung im Zürcher Kunsthaus gewann ein anderes Gewicht. Auch sie war nicht mehr nur zufällige, glückliche Gegenwart, Ruhepunkt und Übergang zu weiterer Zukunft und Entwicklung, sondern wurde Abschluß und Ergebnis. Die kurzen zwei Jahrzehnte seit der leidenschaftlichen Ablehnung Hodlers durch das Zürcher Volk im „Marignano"-Streit bis zur jubelnden, bedingungslosen Hingabe

in der Ausstellung von 1917 schließen eine so eingreifende Auseinandersetzung mit allgemein künstlerischen Problemen und eine so heftige Bemühung weitester Kreise um grundlegende Anschauungen in sich, daß auch diese Wandlung neben der Bedeutung für das stadtzürcherische Geistesleben einen höhern Sinn gewinnt. Das Thema „Ferdinand Hodler und Zürich" wird zum Thema „Ein Künstler und eine Stadt".

Die in den einzelnen Abschnitten des Neujahrsblattes enthaltenen Ausführungen über das Verhalten der Zürcher Bevölkerung gegenüber der Kunst des Meisters und über die derzeitige Hodler-Sammlung im Zürcher Kunsthaus stützen sich auf das Akten- und Katalogmaterial der Zürcher Kunstgesellschaft, die naturgemäß immer mit in vorderster Linie gestanden hat und gegenüber dem Künstler oft recht eigentlich die Stadt Zürich vertritt; auf die Äußerungen der zürcherischen Presse, die, voran die „Neue Zürcher Zeitung", zu allen Zeiten den Künstler begrüßt und mit ihren Kundgebungen begleitet hat, sobald er von irgendeiner Seite her in ihren Gesichtskreis trat; auf Mitteilungen von Zürcher Sammlern und Künstlern und Erfahrungen aus dem persönlichen Verkehr mit dem Meister. Besonderes Entgegenkommen des Verlages Rascher & Cie. erlaubte die reiche Ausstattung des Heftes mit Abbildungen von Hodlerschen Gemälden. Herr Camille Ruf stellte die Bildnisaufnahme von 1908 gütigst zur Verfügung.

Allen, die durch ihre Bereitwilligkeit zur bessern Dokumentierung der Darstellung beigetragen haben, wird an dieser Stelle aufrichtiger Dank ausgesprochen.

MARIGNANO

Die Stadt Zürich verdankt ihre erste Bekanntschaft mit Ferdinand Hodler und die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung mit seiner Kunst einer eidgenössischen Intervention.

Im Februar 1895 stellte der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums den Antrag auf Ausschreibung eines Wettbewerbes durch die eidgenössische Kunstkommission für die künstlerische Ausschmückung des Museumsgebäudes; die Stadt Zürich hatte es erbaut; die Eröffnung stand für 1897 oder 1898 bevor. Als die Landesmuseumskommission diesen Wunsch der eidgenössischen Kunstkommission unterbreitete, wurde ihm entsprochen. Vorerst sollten die Entwürfe für Wandgemälde im großen Waffensaal auf den 1. Januar 1897 eingeliefert werden. Das Ergebnis des Wettbewerbes und das Urteil der von der eidgenössischen Kunstkommission bestellten Jury bedeutete für die Initianten, den Direktor des Museums und die Museumskommission, eine Enttäuschung. Die Jury hatte mit fünf gegen zwei Stimmen am 26. Januar 1897 unter den zwanzig Künstlern und achtundzwanzig Einsendungen Ferdinand Hodler mit seinem Entwurf zum „Rückzug von Marignano" den ersten Preis zuerkannt und wünschte, daß ihm der Auftrag zur Vorlage eines zweiten, etwas abgeänderten Entwurfes und nachheriger Ausführung der Gemälde erteilt werde. Die Landesmuseumskommission lehnte den von der Jury, der eidgenössischen Kunstkommission und dem Bundesrat grundsätzlich gutgeheißenen Entwurf — es ist der kleine Gesamtentwurf, unten Tafel 46 und 47, mit der in Ausführungsgröße beigegebenen Einzelfigur des verwundeten Kriegers mit Schwert, Tafel 27 — entschieden ab. Direktor Angst begründete diese Stellungnahme in einer Einsendung an die „Neue Zürcher Zeitung" vom 24. Februar und erklärte, daß von Komposition nicht gesprochen werden

könne, daß die Zeichnung überall zu wünschen übrig lasse und die historische Treue desgleichen.

Dies ist und bleibt die Auffassung der Museumskommission und ihrer Vertreter gegenüber dem ersten Entwurf und im Verlauf der ganzen weitern Entwicklung, die sich mit Beurteilung neuer Entwürfe, Pressekämpfen, Eingaben an die Behörden und Protesten gegen Entscheidungen der Jury und der eidgenössischen Kunstkommission in verschiedenen Phasen bis in den November 1899 hineinzieht. Unversöhnt grollt sie noch im „Dokumentierten Spezialbericht" der Museumsdirektion an die eidgenössische Landesmuseumskommission, der 1900 ausgegeben wurde, als der Künstler im Auftrag des Bundesrats die Gemälde an Ort und Stelle in rascher Arbeit endlich ausgeführt und Zürich bereits wieder verlassen hatte. Fünfundfünfzig Seiten lang, etwas eintönig wie eine langatmige Chanson de geste und insofern einseitig, als es ihr mehr um Verteidigung und Angriff als um Prüfen und Abwägen zu tun ist, beleuchtet die Abhandlung eher einen Hausstreit um bestimmte, zum voraus festgelegte Ansichten über mehr äußerliche Fragen und Einzelheiten und um administrative Kompetenzen und Ansprüche, als tiefere künstlerische Probleme und Beweggründe. Gewichtiger als in ihren theoretischen Folgerungen stellt sich heute die durch die Kommission gegen Hodler geführte Polemik in ihren damaligen praktischen Folgen dar. Von Zeit zu Zeit beruft sie sich auf das öffentliche Gewissen, das in immer wachsender Erregung des Publikums im gleichen Sinne wie sie die Behörden zum Aufsehen und Einschreiten gegen den Juryentscheid mahnen müsse. Damit beruft sie sich auf das Zürcher Volk.

Vom 31. Januar bis zum 14. Februar wurden alle zur Konkurrenz eingereichten Entwürfe im Helmhaus öffentlich ausgestellt. Die Bevölkerung war eingeladen, zu ihnen und zum Urteil des Preisgerichtes Stellung zu nehmen.

Schon vorher, am 29. Januar, dem dritten Tag nach den Verhandlungen der Jury, war in der „Stadtchronik" der

„Züricher Post" eine Einsendung erschienen, die sich mit den Entwürfen beschäftigt, fast alle in den Einzelheiten konventionell, oft nahe bei der theatralischen Pose findet, der Arbeit Hodlers aber „die bekannten Vorzüge des Malers, Kraft der Zeichnung und dekorative Wirkung", zuerkennt, die sich freilich „zum Schaden des Sujet viel zu sehr in den Vordergrund dränge" und die Wirkung beeinträchtige. Als Besonderheiten werden die „allzu schlächtermäßigen, blutigen Gestalten des Mittelbildes" getadelt und einige Vorwürfe erhoben, die auch die Vertreter der Museumskommission dem Künstler immer und immer wieder entgegenhalten werden (z. B. die Art, wie der große Krieger das Schwert führt, der mangelnde Hinweis darauf, daß gerade die Schlacht bei Marignano und nicht eine Episode aus irgendeinem andern Kampf des sechszehnten Jahrhunderts dargestellt wird), bis zur allgemeinen Feststellung, daß der schweizerischen Historienmalerei zur Zeit eben der beste Teil des Genies, der Fleiß, fehle. Damit läßt es die „Stadtchronik" einstweilen bewenden. Bis Mitte März folgen nur noch drei kleine orientierende Anzeigen über den weitern Verlauf der Angelegenheit.

Belebter ist der Schauplatz in der „Neuen Zürcher Zeitung". In der Zeit vom 7. Februar bis zum 10. März melden sich acht Sprecher für und gegen Hodler. Vorerst ein etwas grämlicher Herr A. J., der es als Pflicht aller guten Bürger erklärt, die ausgestellten Entwürfe zu besichtigen und einstimmig gegen die preisgekrönte „blutrünstige Ungeheuerlichkeit" und die Bemalung der Waffenhalle mit „derartigen widerlich realistisch dargestellten rohen Szenen" Stellung zu nehmen. Er hält den Entwurf Hodlers nicht für besser als die „Jammerbilder des Künstlers in der modernen Kunst in Genf" (1896) und findet, daß ihm „der Stempel des Unwahren, krankhaft Gezierten so naiv aufgedrückt ist, daß der unbefangene Beschauer nicht weiß, ob eine tragische oder komische Wirkung beabsichtigt sei". Ganz ähnlich klingt es drei Tage später, wenn das Bedürfnis des Publikums nach Erbauung durch die Kunst und Erhebung über das Alltags-

treiben den frivolen Experimenten der „extremen Partei in den Künstlerkreisen", das Recht der großen Menge auf eine hohe und reine Kunst, den zweifelhaften Erzeugnissen bloßer Durchgangsperioden gegenübergestellt, wenn verlangt wird, daß die zeitgenössische Kunst das Herz eines jeden Zeitgenossen erwärme und „nicht nur dem Verstande einer behördlich privilegierten Kunstkommission erkenntlich sein soll". Wir vernehmen auch, wie in Zürcher Zunftkreisen davon gesprochen wird, daß es angesichts der blutrünstigen Bilder zum Rückzug von Marignano heilige Pflicht werde, einzugreifen und sich gegen eine so „schwunglose und arme Auffassung der bildenden Kunst aufzulehnen".

Schon findet aber ein Spaßvogel, der Streit der Meinungen werde am besten im feierlichen Bibelton als Kapitel aus der Stadtchronik von Babel gewürdigt, und setzt sich ein „einfacher Provinzler auf dem Lande" für den in Zürich so schlimm behandelten, auch sonst vom Schicksal nicht verwöhnten Künstler und sein gewaltiges Können und wirklich schweizerisches Empfinden ein, indem er an seine eigenen Erfahrungen mit der Kunst Arnold Böcklins und an die Anfechtungen erinnert, die auch dieser Meister anfänglich in Zürich erlitten habe, während es bald so ganz anders gekommen sei. Gegen die heftigen Angriffe des Direktors des Landesmuseums stehen ebenso überzeugte zustimmende und aufklärende Abhandlungen von Albert Fleiner, Adolf Frey und Prof. Bluntschli. Auf eine Äußerung von Adolf Frey, der die kleine Zahl und Vereinzelung der Figuren tadelte und den Rückzug nur durch eine geschlossene Gruppe, „die letzten Mannen der Nachhut", dargestellt sehen wollte, geht vielleicht die folgenschwerste Wendung in der Geschichte des Gemäldes zurück. Prof. Bluntschli schrieb als letzter, im Namen der eidgenössischen Kunstkommission, am 10. März, um die Stellungnahme der Jury und der Kunstkommission zu rechtfertigen und aufrechtzuerhalten. Seit dem 14. Februar waren die Entwürfe nicht mehr ausgestellt, Mitte März setzte der große Nordostbahnstreik ein und faßte die Gemüter von einer an-

dern Seite. Freilich sollten sie sich schon im Sommer wieder mit Hodler beschäftigen.

Vor den zweiten Akt des Kampfes um Marignano legte sich ein Zwischenspiel.

Am 10. August tagte das Preisgericht für die Entwürfe zu Wandgemälden in der Turmhalle des Schweizerischen Landesmuseums (zwei große Felder von 7,20 m zu 8,30 m) und zu den in farbigem Mosaik gedachten Bildern für die äußeren Wandflächen des Mittelbaues unterhalb der großen Fenster. Unter den Bewerbern für die zweite Aufgabe befand sich wieder Ferdinand Hodler. Der erste Preis mit dem Auftrag zur Ausführung fiel an Hans Sandreuter, zweite Preise und Ehrenmeldungen an einige andere Einsender. Hodler wird im gedruckten Protokoll der eidgenössischen Kunstkommission vom 11. August unter den Ausgezeichneten nicht erwähnt. Nach dem Jurybericht und Zeitungsmeldungen ist ihm indessen doch eine Ehrenmeldung zugesprochen worden. Noch übler als beim Preisgericht bestanden seine Arbeiten vor der Presse, soweit diese von dem Wettbewerb überhaupt Notiz nahm. Die Aufgabe war an sich durchaus nicht unerheblich: vierzehn Felder von 4,75 zu 2,47 m, mit dreizehn Vorwürfen aus der Geschichte der XIII alten Orte und einer Darstellung des Abschlusses des westfälischen Friedens. Gemäß den Bestimmungen des Programms hatte Hodler sieben Kompositionen in ein zwanzigstel, eine in ein fünftel und eine Figur in ganzer Ausführungsgröße geliefert. Das damit Geleistete wird von dem Berichterstatter ..r. K. der „Stadtchronik" vom 24. August 1897 als „auf deutsch gesagt" (der Berichterstatter hat das Recht, so zu sprechen, er ist wirklich Reichsdeutscher) „einfach scheußlich" bezeichnet; die drei Eidgenossen des Bundesschwurs zum Beispiel sind ihm „drei schlottrige Schneidergesellen", namentlich der eine darunter, „ein Alter in schwarzem Gehrock, der die linke Hand auf den hungrigen Magen legt und statt des rechten Armes ein dreiknieiges Ofenrohr zum Schwur erhebt, eine Jammerfigur, die lautes Lachen erregt". Außer dem Bundesschwur gehörten zu dieser Folge der kleinen Ent-

würfe in Bleistift, stellenweise mit Federzeichnung und leichter Kolorierung verstärkt, die Melchtalszene, der Tellenschuß, Uli Rotach, die Schlachten bei Näfels und bei Sempach, Waldmanns Abschied. Besser als diese kleinen Kompositionen werden die in ein fünftel der Ausführungsgröße eingereichten Entwürfe zur „Schlacht bei Näfels" beurteilt (jetzt in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und im Kunsthandel aus Sammlung M.-F., Zürich). Wie tönt es aber über den großen „Tell" (das bekannte Bild, heute in Solothurner Privatbesitz)! „Mögen andere ihn nennen, wie sie wollen, in ihm entdecken, was sie wollen, ich nenne diese blauweiße Fratze mit dem weitgeöffneten Maul und den ausgebreiteten Armen ein Monstrum, einen Unsinn, den die Originalitätsucht, die verstiegene Manier ausgebrütet hat." Als dies geschrieben wurde, zählte Hodler schon mehr als 44, bald 45 Jahre.

Die neuen Entwürfe zu den drei Feldern im großen Waffensaal sandte der Künstler weder auf Anfang August 1897, wie vereinbart war, noch auf den nachträglich eingeräumten Termin von Ende Januar des folgenden Jahres, noch auf die Eröffnung des Landesmuseums. Sie trafen erst im August 1898 in Zürich ein und wurden Anfang September probeweise in der Waffenhalle aufgestellt. Wieder ist der Berichterstatter der „Stadtchronik" der erste, der noch vor dem Besuch und Spruch von Jury und Kunstkommission, schon am 23. August, in der Lage ist, eine sehr eingehende Beschreibung und Kritik des Werkes zu geben. Es handelt sich um jene Stufe des Mittelbildes, wie sie in dem kleinen farbigen Entwurf des Zürcher Kunsthauses (unten Tafel 49) und dem großen, nachträglich übermalten Karton der Sammlung Ruß-Young erhalten ist, mit einer Vielzahl von nicht mehr überlebensgroßen Figuren (im Gegensatz zu früheren Fassungen) und „anscheinend zwei zeitlich und räumlich getrennten Aktionen in einfacher Übereinanderstellung, unten: Transport der Verwundeten; oben, über einem Höhenzug: etwas wie eine Grablegung". Die Schlußfolgerungen des Kritikers sind betrübend: „Das Bild

zerfällt in einzelne Figuren, von einem einheitlichen Eindruck, der aus der Mannigfaltigkeit verschiedenartigen Ausdrucks, aus machtvoller, den Vorgang umschwebender Stimmung, aus einem menschlich ergreifenden, patriotisch zündenden Gedanken sich zusammensetzt, ist keine Spur hier wahrnehmbar. Ebensowenig von historischem Geiste. Im Kolorit gefällt sich verstiegene Originalitätsucht in einer Geschmacksentsagung, die an die Effekte der Kinderfarbenschachtel erinnert." Der Berichterstatter ist überzeugt, daß die eidgenössische Kunstkommission auch diesen Entwurf zurückweisen und daß, wenn dies nicht geschehen sollte, das Publikum seine Stimme hören lassen wird. Eine Woche später weiß die Redaktion zu melden, daß man auch in den Kreisen der Zürcher Künstlerschaft von der Unausführbarkeit des Projektes überzeugt sei. — Erst am 12. September versammelte sich die Jury. Sie äußerte sich nur im allgemeinen zustimmend. Am 8. Oktober entschied die Kunstkommission mit neun gegen drei Stimmen zugunsten der Auftragerteilung an den Künstler für die Ausführung der Fresken. Gleichzeitig erhob die Landesmuseumskommission beim Departement des Innern und bei der eidgenössischen Kunstkommission in aller Form Einsprache gegen die Ausführung der Gemälde und erklärte, daß sie angesichts der vorliegenden Entwürfe ihren Antrag auf die malerische Ausschmückung der Waffenhalle überhaupt zurückziehe.

Damit wurde die zürcherische Angelegenheit endgültig auch zu einer eidgenössischen. Im Landesmuseum lösten die Abordnungen des Bundesrates, der Zürcher Stadtrat, die Zürcher Lehrerschaft, die endlos zuströmenden Scharen der Zürcher Bürger, einander ab. Die Museumskommission und der Stadtrat Zürich sandten auf Beschlüsse der Kunstkommission und Entscheidungen der Bundesbehörden neue Briefe nach Bern, die Kunstkommission und die Landesmuseumskommission stellten Gutachten gegen Gutachten, bis schließlich noch vor Jahresschluß der Bundesrat den Künstler mit der Ausarbeitung eines neuen Kartons unter Berücksichtigung der von der Jury gemachten Vorbehalte beauftragte.

Diese Vorgänge fanden in der Zürcher Öffentlichkeit einen ins Vielfache verstärkten Widerhall und immer leidenschaftlichere Anteilnahme. Die Erörterungen vom Vorjahre bedeuten daneben nur eine ganz bescheidene Einleitung. Nicht in zehn, sondern in dreißig Einsendungen ereifern sich nur in der Zeit von Mitte Oktober bis Anfang Dezember allein in der „Neuen Zürcher Zeitung" die Geister für und wider Hodler. Die in Ton und Tendenz sofort kenntlichen offiziellen und anonymen „Communiqués" und „Exposés" der Landesmuseumsdirektion, die nach der Versicherung eines gegnerischen Einsenders „ihr Bureau bis zum letzten Sekretär mobilisiert und als Pressebureau konstituiert hatte", fanden kräftige Unterstützung und prallten anderseits an ebenso heftige Entgegnungen und weit ausholende Abhandlungen von überzeugten Freunden des Künstlers und der „neuen Richtung". Journalisten, Kunstfreunde, Literaten, Historiker und Künstler überboten sich in Äußerungen vom schärfsten Hohn, gelehrter Unterweisung und warmer Zustimmung bis zur Verhimmelung. Dazwischen reihen sich, ohne Kommentar, äußerlich scheinbar sachlich, dem Wesen nach aber nicht weniger streitbar, die Publikationen von Dokumenten wie Juryberichten, Gutachten, Eingaben an Behörden. Vor ruhige Überlegung und Selbstprüfung drängten sich immer fühlbarer hitziges Parteigefühl und die Macht der Schlagworte. Mehr als der Sache schienen bei der großen Menge Beifall und Ablehnung schließlich den Personen zu gelten. Fast unmöglich ist es, die einzelnen Stimmen und ihre Wirkung gegeneinander abzuwägen. Der Ton der verschiedenen Kundgebungen stellt immerhin außer Zweifel, daß die Freunde des Meisters sich in Zürich in der Verteidigung befanden und die weitesten Kreise sich den zürcherischen Mitgliedern der Landesmuseumskommission und der städtischen Behörde in ihrer Opposition gegen Hodler zur Seite stellten.

Während in der letzten Novemberwoche achttausend Personen, in der Mehrzahl mißtrauisch und übelwollend, vor den Entwürfen in der Waffenhalle defilierten, hielt das Bildnis des

Vielgeschmähten, von dem damaligen Zürcher Freund Jakob Welti gemalt, an der Bahnhofstraße, bei Weil-Heilbronner, den Blicken der Menge stand. Persönlich hatte er sich nur einmal, im August, mit einer Entgegnung auf die eilfertigen, ungenauen Behauptungen des Berichterstatters der „Stadtchronik" in der „Suisse" zur Wehr gesetzt, und im November in Gegenwart der Vertreter des Bundesrates vor den Entwürfen selbst beteuert, daß ihm durch seine Gegner Unrecht geschehe, er habe das Werk mit vollem Ernst und dem Aufwand seiner ganzen künstlerischen Kraft geschaffen. Über seinen guten Humor auch in dieser Zeit berichtet Fritz Widmann in den „Erinnerungen an Ferdinand Hodler".

Der Kampf um den „dritten" Entwurf, der im Mai 1899 in Zürich eingetroffen war (jetzt im Kunstmuseum Genf), spielte sich mit fast völligem Ausschluß der Presse, doch keineswegs ohne weitere Anteilnahme der Öffentlichkeit, ab. Die Museumskommission blieb unerbittlich. Sie wehrte sich mit neuen Gutachten und Protesten und erhielt noch einmal die Unterstützung des Zürcher Stadtrates. Am 20. Juli freilich erklärte der Bundesrat, daß die Ausführung der Fresken auf Grund des letzten Entwurfes nun zu erfolgen habe. Die Museumskommission gab das Spiel immer noch nicht verloren. Da erging am 20. November von Bern aus die Weisung zur Vornahme aller Vorbereitungen für die unverzügliche Aufnahme der Arbeit. Im Dezember erschien Hodler in Zürich und richtete sich im Landesmuseum ein. Am 19. Januar 1900 meldet die „Stadtchronik", daß er sein Atelier neuerdings in der Nähe der Hohen Promenade aufgeschlagen habe. Im Juli wurde der „Dokumentierte Spezialbericht" mit einer Zusammenstellung über die Kosten der Gemälde veröffentlicht. Von einer Übernahme oder festlichen Einweihung des Werkes verlautet nirgends ein Wort.

Die letzte Eingabe der Landesmuseumskommission an den Bundesrat, vom 16. November 1899, gibt der Auffassung Ausdruck, „daß im Landesmuseum nicht die Interessen der modernen Kunst, sondern diejenigen für die Geschichte unseres Landes ausschlaggebend sein sollen". Schon im Juni hatte sich die Kommission dem Bundesrat gegenüber dahin ausgesprochen, daß die geschichtliche Wahrheit keinen Kompromiß mit der „Freiheit des Künstlers" und den „Rechten der Kunstkommission" zulasse und sich die Kommission jeglicher weitern Teilnahme am Werk begebe, um so mehr als ihr während des ganzen Verlaufs der Freskenangelegenheit keinerlei Anlaß zu einer offiziellen Einvernahme über ihre Ansichten und Wünsche geboten worden sei. Zur gleichen Zeit veröffentlichte sie in der Presse das Ergebnis ihrer einstimmigen Beschlußfassung, wonach sie auch in dem neuesten Entwurf nichts von dem Charakter finde, welchen sie für die ideale und historische Auffassung eines Monumentalbildes in der Waffenhalle für unerläßlich halte. Immer und immer wieder wird in ihren Äußerungen das Gewicht auch auf die sittliche Wirkung gelegt, die die Bilder auf die Beschauer ausüben sollen. Der Zürcher Stadtpräsident vermißt als Vorsitzender der Kommission noch im vorletzten Entwurfe vollständig eine dem Besucher verständliche, dem Gemüt faßliche und den Geist erhebende Darstellung der großen Momente unserer vaterländischen Geschichte; niemand, der vor die Bilder trete, werde mit Begeisterung erfüllt und zur Nacheiferung der großen Taten unserer Vorfahren entflammt, worin doch die Aufgabe der Kunst bestehe. Es handle sich um einen Raum, dessen Inhalt dem Volke Geschichte predigen soll, meint Prof. Rahn in seinem ersten Gutachten, Korrektheit in Trachten, Waffen usw. sei deshalb um so mehr am Platze, „als Schätze aus der Zeit, da die Handlung, welche der Maler schildern sollte, geschah, auf Schritt und Tritt zum Vergleiche fordern". Und in jenem ersten großen Aufsatz von Direktor Angst wird die eigentliche Bestimmung der Wandgemälde so umschrieben: „.... zum ersten Mal waren die Schweizer in offener Feld-

schlacht unterlegen, und den weiterblickenden Führern mußte es schon auf dem Rückzuge nach Mailand klar werden, daß die Tage von Marignano den Anfang vom Ende bedeuten würden. Und in der Tat bildete dieses Ereignis einen Wendepunkt in der schweizerischen Politik, indem es die endgültige Abdankung der Schweiz als Großmacht herbeiführte. Welche Gefühle von Schmerz, Scham und Rache die besiegten Kämpfer auf dem Rückzug von Marignano erfüllt haben mögen, ist leicht zu ermessen. Daß gerade dieser Moment ergriffen und von dem Künstler in packender Weise vor die Augen geführt werde, war die Absicht bei der Wahl des Gegenstandes, und wie bei dem (für die gegenüberliegende Wand in Aussicht genommenen) „Einzug in Bern", so sollte auch bei diesem Bilde das dem leiblichen Auge Unsichtbare den Hintergrund bilden; der Rückzug von Marignano ist bestimmt, dem heutigen Geschlechte die Folgen der Korruption, Uneinigkeit und Überschätzung der eigenen Kraft vorzuführen. Unter dem Eindruck dieses ergreifenden Bildes über dem Ausgang des Waffensaales sollte der Besucher des Landesmuseums nach beendigtem Rundgange das Gebäude verlassen."

Und doch war nach den Ausführungen des gleichen Gewährsmannes in der gleichen Abhandlung der Ausgangspunkt für das Preisausschreiben ein ganz anderer gewesen als die Absicht, den Museumsbesuchern durch die Gemälde in der Waffenhalle zu einer moralischen Katharsis zu verhelfen. Es schien dem Direktor des Landesmuseums nach der Fertigstellung der großen Waffenhalle wünschenswert, den kirchenähnlichen Eindruck des Raumes, der durch die gewölbte Decke begünstigt wurde, durch irgendwelche Mittel abzuschwächen. „Banner, Stangenwaffen und militärische Ausrüstungsgegenstände überhaupt verschwinden aber in jener Höhe, weshalb man auf die Idee kam, die beiden Halbrunde der Kurzseiten des Saales nebst den anschließenden Lünetten mit historischen Wandmalereien zu verzieren, welche den Blick von der wuchtigen Deckenfläche abziehen und oben eine ähnliche Dekoration bilden würden wie die Harnische, Schutz- und Trutzwaffen und Beutestücke unten".

Auf diesem Boden kam im Zusammenwirken der beiden Kommissionen das Programm für den Wettbewerb zustande. Und immer, wenn Jury oder Kunstkommission sich in der Folge mit den Gemälden befassen, ist denn auch in ihren Berichten, vom ersten bis zum letzten, nur von dekorativer Wirkung, Klarheit und Übersichtlichkeit der Komposition, Einheit und Zusammenspiel der Farben, Größe der künstlerischen Auffassung und Stärke des künstlerischen Ausdrucks die Rede. Noch in seinen Gutachten von 1898 und 1899 tritt P. Robert in der Art für die neuen Entwürfe ein, daß er sie als harmonisch bemalte Flächen von der Wirkung eines schönen Teppichs, als „schönen Fleck an der Wand" bezeichnet — „als Verzierung und ähnliche Dekoration oben, wie die Harnische, Schutz- und Trutzwaffen unten". Nur mußten eben nach der Auffassung der Museumsbehörden und weitester Kreise schon diese Gegenstände mehr als nur Dekoration, vor allem geschichtliche Dokumente sein, und konnte die Landesmuseumskommission sich nicht auf den Standpunkt finden, die geplanten Gemälde als freien künstlerischen Schmuck der Waffenhalle entgegenzunehmen.

Gewiß war es leicht, gemeinsam ein Programm in Worten zu umschreiben, das erst in Farben und Formen, in der verwirklichten Anschauung lebendig wurde. Mit dem Programm war auch der Künstler einverstanden. Auch er glaubte wohl, es genau so zu verstehen und zu verwirklichen, wie es der Vorstellung der Verfasser entsprechen mußte. Sobald er aber sein Bild gestaltet hatte, mußten die Gegensätze zwischen den besonderen Vorstellungen aller Beteiligten zutage treten und zur Aussprache zwischen Künstler und Jury so gut wie zwischen Jury und Museumsbehörde führen und die ganze Bevölkerung, soweit sie an dem Werke Anteil nahm, in Parteien spalten und zusammenschließen, wieder vor allem nach dem Klang und in dem Glauben an den unbestimmten Inhalt von Worten. Daß die Museumsbehörden und ihre Freunde die große Mehrzahl auf ihrer Seite hatten, ist nur natürlich. Sie waren ja Lehrer und Schüler in der gleichen Schule wie das Zürcher Volk.

In demselben Zeitungsblatte vom 7. Februar 1897, Seite an Seite mit jenem ersten Aufruf des Herrn A. J. gegen den Hodlerschen Konkurrenzentwurf, rühmt eine Einsendung das eben im Künstlerhaus ausgestellte große historische Gemälde von E. Burnand „Die Flucht Karls des Kühnen". Gerold Vogel hält vor dem Bilde Vorträge für die Zürcher Jugend über die Darstellung und die Burgunderkriege. Volle anderthalb Stunden hängen die jungen Kunstliebhaber an seinem Munde, auch die Erwachsenen hören mit Spannung zu, und jeder vernimmt etwas ihm bis dahin Unbekanntes. Gerold Vogel, „eine durchaus dem Idealen zugewandte, für das Schöne begeisterte Natur", hat von Jugend auf den lebhaftesten Anteil an allen Bestrebungen genommen, die darauf abzielten, „in seiner Vaterstadt den ästhetischen Sinn zu wecken". In der Kostümkunde auf Grund von detailliertesten Quellenstudien wie wenige bewandert, ist er während Jahrzehnten die Seele des Sechseläutenzentralkomitees und organisiert von Jahr zu Jahr die glänzendsten Festzüge. Er gibt genaue Anweisung für alle Kostüme und bevorzugt im übrigen das Historisch-Pathetische. Er ist es, der „als Zünfter von echtem Schrot und Korn" in der neugegründeten Dreikönigzunft zur Auflehnung gegen Hodlers blutrünstige Bilder aufruft.

Eine Welle geht in diesen Jahren über das Land. Vaterländische und kulturhistorische Festzüge und patriotische Festspiele an allen Ecken und Enden! In Zürich die Sechseläutenzüge in nie gesehener Entfaltung und Überfülle, 1896 ein großes schweizerisches Trachtenfest, zwei Jahre darauf die Riesenfeier zur Einweihung des Landesmuseums, dann wieder eine historische Kostüm- und Trachtenausstellung in der Börse. Dazwischen kostümierte Sommerfeste, und kein Jubiläum, kein Geburtstag von irgendwelcher Bedeutung ohne lebende Bilder. Ringsum eifrigste Bemühungen der dramatischen Vereine und der städtischen Bühnen und Volksschauspiele um vaterländische Dramen; der „Tell" in Altdorf, Hochdorf, Brugg; in Bern die „Eidgenossen", in Zürich „Karl der Kühne"; Zentenarfeiern in Dornach, Schwaderloh, Weinfelden,

Chur. Wiedererstandenes Schweizer Heldenleben von Regisseurs und Schneiders Gnaden, immer mit einem gehörigen Schuß von Gelehrsamkeit, Materialechtheit und „historischer Treue". Es ist begreiflich, daß in dieser Glanzzeit des lebenden Bildes die Hodlerschen Schöpfungen keinen guten Boden fanden.

Verhängnisvoll war auch, daß in der Aussprache die Parteien, außer dem Künstler selbst, immer wieder nur Worte, nur vage Verkleidungen für die eigenen, ganz persönlichen Vorstellungen, statt Anschauung für jedermann geben konnten, und daß sie, wo sie Formen ins Gefecht zu führen wünschten, nur alte, bereits geprägte oder jene trügerischen Theaterbilder zur Verfügung hatten. Wohl war es möglich, den unter Hinweis auf die hohe historische Kunst eines C. F. Meyer dem Künstler gemachten Vorwurf der Roheit und Blutrünstigkeit damit zu entkräften, daß die Halmbarten und Spieße des Waffensaales, wenn auch blank geputzt, schließlich doch nichts anderes als ein Magazin von Mordinstrumenten darstellten und das gemalte Blut auf den Bildern nicht gar so weit vom Milieu abliege. Leicht war auch darzulegen, daß bei dem hohen Standort der Bilder eine Häufung von Figuren in komplizierter Handlung sowenig der Wirkung dienlich wäre wie die Ausarbeitung der einzelnen Gestalten zu vollständig ausgerüsteten Kostümfiguren mit differenziertem Mienenspiel. Schließlich konnte wohl auch ein Historiker quellenmäßig beweisen, daß die Schweizer Krieger überhaupt, und erst noch nach Kampf und Nacht, kaum jenen modisch ausstaffierten Sonntagssoldaten gleichen mochten, wie sie in Glasgemälden und Wappenzeichnungen des 16. Jahrhunderts paradieren; es blieb trotz allem der Gegensatz zwischen der Forderung der Museumsleute und der großen Masse der Nichtkünstler nach möglichst dokumentarischer Nachbildung, nach *Rekonstruktion* des historischen Vorganges, als Schilderung, zu nachdenklicher Unterweisung, gegenüber der Auffassung der Künstler und eines kleineren Kreises von Kunstfreunden, die nur einem frei künstlerischen Schaustück in formalem Ein-

klang mit der Stimmung und Architektur des Raumes, einer Interpretation des Vorganges nach seinem menschlichen Gehalt, aber in der Sprache unserer Zeit, der geschichtlichen *Vision* die Berechtigung zusprachen.

Daß der im Werk ausgeprägte künstlerische Wille des Meisters auf alle ernsthaften Kritiker stark wirkte, auf welcher Seite sie auch standen, ergibt sich ohne weiteres aus ihren Feststellungen, die hüben und drüben die gleichen sind. Die Wertung aber ist verschieden. So läßt sich aus der einen Kritik, die die völlige Unfähigkeit Hodlers im Komponieren zu beweisen glaubt, da er ja, weil er nicht verstehe, perspektivisch zu zeichnen, seine Figuren einfach hübsch symmetrisch nebeneinanderstelle, die allerbeste Charakteristik der uns heute geläufigen und anerkannten besondern Hodlerschen Kompositionsweise herausbuchstabieren. Ebenso empfinden wir die in einem spätern Gutachten von Prof. Rahn gerügte „Schwäche in der Komposition, die in der bloßen Reihe und dem Mangel an Tiefe" liege, als einen Vorzug des Hodlerschen Werkes und notwendige Eigenschaft eines wirklichen Wandgemäldes, und die durchaus ablehnend gedachten Auslassungen über die Trostlosigkeit in der Stimmung und ganzen Haltung des abziehenden Häufleins als Bestätigung der Größe, die wir an dem Werke schätzen.

Während der drei Jahre des Kampfes und auch nach der endlichen Vollendung der Bilder war aber diese neue Anschauungsweise noch ausschließliches Privileg der aufgeklärten Berufsgenossen und einer nicht sehr großen Gruppe von Zürcher Freunden des Künstlers. Der Machtspruch des Bundesrates hatte diesem das Landesmuseum geöffnet, Zürich hielt sich ihm noch verschlossen.

ZÜRCHERISCHE AUSSTELLUNGEN UND ZÜRCHER SAMMLER

Auch in den Ausstellungen des Zürcher Künstlerhauses wurde Hodler durch die eidgenössischen Behörden eingeführt. Die „neunte Serie" von 1896 umfaßt die durch die Eidgenossenschaft an der schweizerischen Landesausstellung in Genf erworbenen Kunstwerke. Nr. 11 ist Hodlers „Schwingerumzug", das erste Gemälde des Meisters, das in Zürich öffentlich gezeigt wurde. Kritik und Publikum blieben kühl. Adolf Frey gesteht unter allen in der Ausstellung vereinigten Werken einem einzigen einen bedeutenden und nachhaltigen Eindruck zu; Ferdinand Hodlers „Kolossalbild" ist es nicht. Wohl springt es ihm wegen der ausgesprochen dekorativen Kraft und der Energie der Zeichnung sehr entschieden in die Augen, aber es hat ihm etwas Starres, ja Unsympathisches und vermag in seiner eigentümlich kalten graubraunen Farbe niemanden zu erwärmen. „Entweder leidet der Maler an einer Krankheit der Netzhaut, oder er hat sich in eine bedenkliche Manier der Farbengebung hinein verrannt, neben welcher der verpönte Galerieton sich noch eher als Natur bezeichnen läßt. Gegenüber den unleugbaren Vorzügen der Begabung, die man eigentlich mehr spürt als sieht, fühlt man sich fast zu dem Seufzer gedrängt: Schade für das Talent, das sich dermaßen verirrte." Das eine Meisterwerk aber, das dem Berichterstatter in der Ausstellung die erwähnte Ausnahme bedeutet, ist das Bildnis Gustav Freytags von Karl Stauffer. Bei der Verteilung der Ankäufe gelangte das Staufferbildnis in das Museum in Basel, der „Schwingerumzug" in das Künstlergütli. Auch da scheint er nicht mit überschwänglicher Begeisterung aufgenommen worden zu sein, und im Sturmlauf gegen die Entwürfe für das Landesmuseum muß er noch im Jahr darauf als Mittel zur Verunglimpfung der Hodlerschen Kunst im allgemeinen die-

nen. Ein Einsender behauptet in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 10. Februar 1897, der „Schwingerumzug" gebe, wie die Entwürfe zu „Marignano", ein Zerrbild echter Schweizerart und schweizerischer Sitten, solche rohe Szenen spielen sich an unsern vaterländischen Festen nicht ab, und wenn der Maler je ausnahmsweise ein solches Bild sehen sollte, so sei er nicht berechtigt, es im Gemälde als Regel hinzustellen. Und fast gleichzeitig erscheint (unabhängig von der kurzen Notiz vom 7. Februar) eine ausführliche Besprechung der Burnandschen „Flucht Karls des Kühnen" von Adolf Frey, in der das Lob leichter aus der Feder fließt.

Man wird nicht übersehen, daß der „Schwingerumzug" fast fünfzehn Jahre vor der Ausstellung in Zürich entstanden ist. Trotzdem blieb er mit seinen „eigentümlich kalten blaugrauen Tönen" zwei Jahre vor dem Tod von Puvis de Chavannes dort als Malerei unverstanden und wurde er in der Darstellung als roh-realistisch verschrieen.

Der Zusammenprall im Streit um „Marignano" war eben doch auch eine Auseinandersetzung zwischen von Westen her genährtem und nach Westen gewendetem Genferischem Wesen, dem ja der junge Hodler selbst sich so rückhaltslos hingegeben hatte, und den weniger differenzierten und weniger bewußten künstlerischen Wünschen und Bedürfnissen der hauptsächlich von München gespiesenen deutschen Schweiz. Die Durchdringung und Vermählung zu einer neuen Einheit vollzieht sich parallel im Volke, soweit es an den Dingen Anteil nimmt, und im Künstler selbst.

Noch zweimal machte Ferdinand Hodler — oder die Zürcher Kunstgesellschaft? — in den Jahren von 1897—1900 den Versuch, die Zürcher auch auf andern Wegen als nur über „Marignano" für seine Kunst zu gewinnen. Als Gast der damals eben gegründeten Zürcher Künstlervereinigung brachte er im Dezember 1897 das stille Figurenbild „Was die Blumen sagen" (von 1893/94, Nr. 166 der Ausstellung von 1917) und zwei „Landschaften", im April 1898 die „Lebensmüden" und die „Enttäuschten" zur Ausstellung. Die Werke wurden in den

allgemeinen Kampflärm einbezogen und gelangten nicht zu eigener Wirkung. Der Hodler so wohlgesinnte Berichterstatter der „Neuen Zürcher Zeitung" Albert Fleiner geht auf die drei ersten Bilder gar nicht näher ein, verbreitet sich aber über Hodlers Neigung und Begabung für den lapidar monumentalen Stil und sein beklagenswertes Los in der Schweiz, wo große Auftraggeber fehlen und selbst die Plakatkunst eine terra incognita sei. Er wünscht dem Meister einen gewandten Impresario, um seinem eminenten Formtalent die packendsten Plakate abzugewinnen. Munterer bleibt der Korrespondent der „Züricher Post", der offenbar sich noch darüber freut, wie er im Sommer den „Tell" zur Strecke gebracht hat: er findet es ganz natürlich, daß Hodler auch an dieser Ausstellung nicht fehle: „Sehr lustig wieder!"

Der Künstler befand sich aber auch in zu gefährlicher Nachbarschaft. Im gleichen Saal hing ein Bildnis des gefürchteten Direktors des Landesmuseums, von niemand anderem gemalt als von Prof. Caspar Ritter, dem einen der beiden Malermitglieder der Kunstkommission, die im Landesmuseum durch die nächsten Jahre hin dem Meister die härteste Gegnerschaft bekunden und betätigen sollten. „Ein echter Caspar Ritter und ein echter Angst, und das sagt nicht wenig," versichert der Rezensent. Im übrigen hatte Hodler gute Gesellschaft, wird doch in der „Stadtchronik" dem Besucher, dem Hodlers „Blumensprache" noch nicht geholfen hätte, geraten, sich vor die drei Bilder von Albert Welti „Walpurgisnacht", „Nebelgespenster" und „Cybele" hinzustellen, aber recht fest und breitbeinig, damit er nicht umfalle — vor Lachen.

Die „Lebensmüden" und die „Enttäuschten" waren von Sonderausstellungen des jungen Cuno Amiet und von Giovanni Giacometti eingerahmt. Umsonst setzte sich Albert Fleiner mit der schwungvollsten Apologie für sie ein und verkündete, daß das Publikum sich nun vor Amiet bekreuzige, und daß Hodler, der vielgeschmähte Hodler, den es noch vor ein paar Monaten verdammt habe, bis in den letzten Winkel des Orcus, nun neben Amiet als ein Schönmaler und ein Char-

meur erscheine. Auf diese Poesie antwortete von der andern Seite wieder die gemeine Prosa: „Fünf Kerle, in weiße Leintücher gehüllt, in symmetrischem Abstand auf einer langen Bank hockend, fünf andere, in schwarze Mäntel gekleidet, in gleicher Weise auf einer gleichen Bank in sich gesunken, das sind die einen, die ‚Enttäuschten', die andern die ‚Lebensmüden'; sie unterscheiden sich voneinander dadurch, daß die einen kreidebleiche, die andern gelbe, die dritten rote Gesichter, die einen graues oder schmutzig-weißes, die andern schwarzes Kopf- und Barthaar haben, die einen dick, die andern eher mager sind, roh und ordinär sind sie alle. Von einer Charakteristik, die sich in den Köpfen und Gestalten spiegelt, bemerke ich nichts." Welche der beiden Stimmen dem Publikum aus dem Herzen spricht, ist leicht zu erraten. Die zweite tritt mit der Sicherheit des Tribunen als Anklägerin vor den Künstler. Die erste predigt angestrengt, um ihn in Schutz zu nehmen und seine Verdienste sichtbar zu machen.

Nach solchen Erfahrungen verzichtete die Zürcher Kunstgesellschaft einstweilen auf weitere Versuche, und Hodler mied mit seinen Werken Zürich mit einem Umweg, der ihn, wie früher schon, vorerst von neuem ins Ausland führte. Im Kunsthaus folgten sich unterdessen mit dem Beifall der wieder beruhigten Öffentlichkeit Eduard Grützner, Schuster-Woldan, Roll, Uhde, Lenbach, Stuck, Gabriel Max, Benjamin Vautier und Julius Adam der Katzenraffael, während gewiß noch manchem der Mitstreiter und Zeugen aus dem „Marignano"-Kampfe die im hitzigen Hin und Her bloßgelegten Gedanken zu schaffen machten und bei stiller Überlegung trotz allen Hemmungen zum Trotz für den Meister vielleicht doch da und dort zu werben begannen.

Ende 1901 wurde diesem, wieder neben einer glänzend aufgenommenen Kollektion von Caspar Ritterschen Bildnissen, die große „Genferseelandschaft, St. Prex" (wahrscheinlich Nr. 243 der Ausstellung von 1917) totgehängt. Als aber 1903 in der Turnusausstellung des Schweizerischen Kunstvereins Amiet mit der „Hoffnung", Boß und andere junge

Berner Künstler mit Landschaften erschienen, aus denen ihre Verehrung für Hodler als Führer auf dem Wege zu einer neuen Schweizer Malerei offenkundig wurde, geschah das Unerwartete, daß die Sammlungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft den „Frauenkopf" des Meisters für das Künstlergütli zu erwerben wagte. War eine wirkliche entscheidende Wandlung im öffentlichen Urteil eingetreten, war es die stille Zuversicht der treuen Zürcher Freunde, die dies möglich machte, oder nur der Umstand, daß das Werk in Zürich entstanden war und einer Zürcher Dame huldigte, oder war es die erste, unbestimmte Kunde von der hohen Schätzung, die der Künstler mit einer kurzen Vorstellung in Wien im Fluge sich gewonnen hatte?

Auszeichnungen, die dem Meister 1887, 1891 und 1900 an Ausstellungen in Paris verliehen worden waren, die Münchner goldene Medaille von 1897, waren ohne größere Wirkung geblieben. Da glaubten die Träger der Wiener Sezession in ihm einen der ihren zu erkennen. Als er, kurz nach 1900, der wiederholten Einladung mit der Einsendung des „Auserwählten" nachgekommen war, blieb das Werk in Wien; ein Jahr darauf gingen die „Lebensmüden" den gleichen Weg, und im Februar 1904 vernahm man in der Schweiz mit Staunen, dass über Nacht ein Schweizer Maler von europäischer Bedeutung erstanden war.

In der internationalen Wiener Sezessionsausstellung von 1904 wurde der Schweizer Hodler mit seinen Bildern neben und über Munch, Hans von Marées, Ludwig v. Hofmann und Seite an Seite mit dem Freunde Amiet als Meister und Größter gefeiert. Die Wiener hatten das Glück, in der sorgfältigsten Zusammenstellung die sämtlichen großen Kompositionen von der „Nacht" bis zur „Empfindung" vereint zu genießen; alle jene Werke, die in der Schweiz nur vereinzelt gelegentlich gezeigt worden waren und von weitern Kreisen nichts anderes als Befremden und Widerspruch geerntet hatten; zahlreiche neue Schöpfungen auch, die der Künstler dem Schweizer Publikum vorbehalten hatte, und schließlich auch jene vier Bilder von allererster Bedeutung, die durch das

Berner Kunstmuseum — in Anbetracht der damaligen Verhältnisse noch heute eine fast unbegreifliche Tat — wenige Jahre zuvor auf einen Schlag erworben worden waren. Nach dem ausführlichen Bericht in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 2. Februar 1904 hing am Ehrenplatz der „Tell", eingerahmt von der „Nacht" und den „Enttäuschten", ihm gegenüber die drei Kartons zur letzten Fassung von „Marignano", daneben die „Eurhythmie" und die „Lebensmüden", an den Seitenwänden der „Tag" und — erst nach 1900 entstanden — der „Bewunderte Jüngling", die „Wahrheit" und die „Empfindung"; in einem besondern Saal noch neunzehn weniger umfangreiche Bilder, elf neue Landschaften, meist aus dem Berner Oberland, der „Frühling", der „Jüngling auf dem Felsengipfel" („Blick ins Unendliche") und die Gruppe jener blaugewandeten weiblichen Einzelfiguren „Ergriffenheit", „Heilige Stunde", „Bewunderung", die wie der „Bewunderte Jüngling" und die „Wahrheit" in jener Ausstellung der Schweiz für immer verloren gingen.

Solche Kunde kam aus Wien. Sichtbar zeigt sich nun auch in der Heimat eine Wandlung zugunsten des Künstlers, als ob es für ihn und seine Freunde nur dieser Rechtfertigung von außen her bedurft hätte. Zwei Thunerseelandschaften in der Oktoberausstellung des Künstlerhauses, beide von der Presse mit heller Freude begrüßt, gingen am ersten Tag in Zürcher Privatbesitz über. Da und dort besann sich einer, daß er aus frühern Zeiten wohl auch ein Werk des berühmten Meisters besitze, und beeilte sich, es an die Sonne zu stellen. So erschienen im Dezember 1904 im Künstlerhaus „Der Bureaukrat" aus den achtziger Jahren und eine kleine Frühlingslandschaft. Aber erst im Dezember 1905 folgte den glücklichen Bildern vom Thunersee eine neue Sendung: das hellfrische „Lütschinental" und eine im Sonnenglanz flimmernde „Waldlandschaft" (wahrscheinlich 1917 Nr. 238 u. 239. „Schwarze Lütschine" u. „Bergbach"); Anfang 1906 dann wieder drei nur kleine Arbeiten, „Le philosophe" als Einzelfigur zur „Eurhythmie", eine „Dent d'Oche" und ein schreitender weib-

licher Akt mit erhobenen Armen, vom Rücken gesehen, „Frühlings Erwachen". Im November aber sechsundvierzig Werke auf einmal, aus einem Zeitraum von über 25 Jahren, in drei Abteilungen: Deposita der Zürcher Kunstgesellschaft, Aus Privatbesitz, Aus dem Atelier des Künstlers.

Es war das erste Mal, daß das Künstlerhaus Hodlersche Bilder aus Zürcher Privatsammlungen aufnahm. Der „Cours d'eau", unser „Waldbach" von Tafel 29, gehörte einer Zürcher Dame, deren Familie schon im Jahre 1901 durch Vermittlung eines gemeinsamen Künstlerfreundes aus einer kleinen Ansichtsendung ein Werk des Meisters erworben hatte, den „Knieenden Knaben" im Grünen, die unmittelbare Studie für die Knabenfigur im „Auserwählten" (Ausstellung 1917 Nr. 162), und in deren Haus Jahre hindurch je auf Weihnachten neue Bilder aus dem Genfer Atelier den Weg fanden. Die andern Sammlungen gehen nicht so weit zurück. Da ist Richard Kisling; er sandte zu der Ausstellung die „Frau mit Nelke" („Mädchen am Tisch" 1917 Nr. 138), die kleine „Ansicht von Thun", den „Mädchenkopf" von 1888 (1917 Nr. 110) und die Studie zum „Tag". Von F. Meyer-Fierz finden sich der Entwurf zum „Schwingerumzug" (1917 Nr. 71), der große weibliche Akt (1917 Nr. 97), eine hell gekleidete sitzende Frau (1917 „Näherin" Nr. 111), zwei kleine lilafarbene Landschaften aus der Nähe von Genf (1917 Nr. 141, 142) und eine Landschaft von Chexbres. Ihm gehören auch die als Depositen bei der Zürcher Kunstgesellschaft bezeichneten vier großen Kriegerfiguren. Alle Werke dieser Sammlung hatten noch drei Wochen vorher an der Bahnhofstraße bei Weil-Heilbronner mit andern zum Kauf gestanden. William Vogt, der Sohn von Charles Vogt, bei dem der junge Hodler in Genf Rat gesucht und überlegene Hilfe gefunden, hatte eine kleine Hodlergalerie nach Zürich gebracht, bis auf die von Herrn Meyer-Fierz erworbenen Gemälde hauptsächlich Studien und Zeichnungen aus der Frühzeit. Er täuschte sich nicht, wenn er darauf gerechnet hatte, unter den neuen Zürcher Hodlerfreunden eifrigere Abnehmer zu finden als vielleicht in Genf.

Die meisten übrigen Einsender der Künstlerhausausstellung von 1906 dankten ihren Besitz am einen oder andern Hodlerschen Werke freundschaftlichen Beziehungen zum Meister oder dem Zufall. Viele dieser Bilder haben denn auch seither ihren Eigentümer, oft schon mehrmals, gewechselt. Es scheint aber, als ob damals diese „gewissermaßen extemporierte Ausstellung" aus einem gemeinsamen Willen entsprungen sei, in Zürich nun auch in dieser Weise für Hodler einzutreten und alles zusammenzuraffen, was, wenn auch erst bescheiden, für einmal zu Gebote stand.

Unter den selbständigen figürlichen Werken erscheinen der „Blick ins Unendliche" (1917 Nr. 223), der in den Maßen so kleine, als Darstellung so groß wirkende Jüngling auf der Felseninsel, und die „Abendruhe" (1917 Nr. 275), deren herkömmliche Datierung mit 1908 damit hinfällig wird.

Besondere Beachtung fand das „Weib in Bewunderung" (1917 „Frau am Bergbach", Nr. 253), das im April 1906 Dr. Hegar zu seinem Jubiläum von Freunden überreicht worden war. Die bei derartigen Anlässen bisher traditionellen lebenden Bilder wurden damit durch ein Hodlersches Bild ersetzt, wobei nur die eine harmlose Konzession an die vergangene Zeit als notwendig erachtet wurde, das Werk bei der öffentlichen Vorweisung der Jubiläumsgaben durch ein anderes Gemälde des Meisters, mit einer bekleideten Figur, vertreten zu lassen. Von den vierzehn neuen Landschaften „aus dem Atelier des Künstlers", Bergbach am Thunersee, Bergbach, Nach dem Regen, Brienzergrat (Morgen), Brienzersee (Mittag), Stockhornkette, Genferseelandschaft, Kirschbaum, Nußbaum usw., blieb mit dem von Blumen eingefaßten Mädchenkopf „Im Garten" (1917 Nr. 289, unrichtig 1909 datiert) mehr als eine in Zürich wie denn die zum Teil von Sammlern bestrittene Ausstellung diesen wohl alle Genugtuung über ihre glückliche Wahl verschaffte und gleichzeitig bisher vorsichtigere Kunstfreunde zu Hodlerfreunden und Sammlern werden ließ. Mit besonderer Freude stellt der Berichterstatter der „Neuen Zürcher Zeitung" — seit 1901 nicht mehr Albert Fleiner, sondern Hans

Trog — gerade angesichts dieser zum Teil retrospektiven Ausstellung fest, daß in dem Hodlerartikel des eben erschienenen schweizerischen Künstlerlexikons nun endlich auch die schon längst vermißte feste Grundlage für eindringendere Vertiefung in das Werk des Meisters zur Verfügung stehe.

Nicht alle dieser neuen Sammler wandten sich für die Mehrung ihres Besitzes an das Künstlerhaus oder an den Künstler selbst. Neben dem Genfer Antiquar Dreyfus, der namentlich für die Sammlungen Kisling und Meyer-Fierz, bald auch (seit etwa 1908) für die Galerie Henneberg ein eifriger und geschickter Zuträger für Frühwerke wurde, waren noch eine Reihe berufsmäßiger und gelegentlicher Vermittler zwischen Genf und Zürich tätig, manche nach Stellung und Kenntnissen durchaus dafür berufen, andere dem Künstler eher unangenehm. So konnte es denn vorkommen, daß er denen, die sich bei ihm über ein ihnen aus dritter Hand empfohlenes Bild Rat holen wollten, vom Kauf aufs lebhafteste abriet und über sein eigenes Werk sehr wenig ermunternde Auskunft gab. Wenn damit der direkte Weg zum Künstler gebahnt wurde und weiter offen blieb, war beiden Teilen mehr als nur geholfen. Aus einem derartigen Briefwechsel vom Jahre 1907 ging schließlich der Auftrag für ein Gemälde in ein Musikzimmer am Zürichsee hervor. Hodler versprach erfreut, ein „musikalisches Bild" zu malen und wünschte nur, es vor der Ablieferung im Künstlerhaus auszustellen, um dem Auftraggeber alle Freiheit für die Entscheidung zu lassen. Es wurde die „Heilige Stunde" mit vier Figuren, die dann freilich nicht in einem Privathaus verschwand, sondern als eigentliches Geschenk eines Zürcher Kunstfreundes von der Zürcher Kunstgesellschaft „für das neue Kunsthaus" erworben werden konnte. Aus einem ähnlichen Auftrag, für ein Musikzimmer in Zürich, entstand 1910 die neue Fassung des „Tag" mit drei Figuren.

Nun ist die Zeit der Ausstellungen, in denen der Meister jeweilen nur mit spärlich eingesprengten einzelnen Bildern erschienen war, vorbei. Zürich wird für eine Reihe von Jahren die Stelle, wo er regelmäßig seine immer reichern Sommerernten

auslegt. Mit den Zürcher Künstlern noch aus den Zeiten des „Marignano"-Streites her treu verbunden, von alten und neuen Freunden jederzeit mit reichster Gastfreundschaft empfangen und gehoben von der wachsenden Anerkennung der maßgebenden Kreise und der dankbaren Bewunderung der Jugend, versichert er in dieser Zeit wiederholt, Zürich sei ihm die liebste Stadt, die er kenne — neben Genf, an das er durch Jahrzehnte eiserner Arbeit und Gewohnheit gebunden war. 1907 beteiligte er sich wieder, wie zehn Jahre zuvor, an der Weihnachtsausstellung der Zürcher Künstler. Wie anders als damals! Da waren zehn neue Landschaften, die Tanne (1917 Nr. 235), Bilder aus dem Engadin (1917 Nr. 258, 262), dem Tessin und vom Genfersee, der frühe weißhaarige Prediger von 1879 (1917 Nr. 39), eine kleinere Fassung der „Empfindung" (1917 Nr. 225), die in die Sammlung Meyer-Fierz überging, und die eben vollendete „Heilige Stunde", übermächtig in farbigem Glanz und Größe (unten Tafel 53).

Im Sommer 1908 folgte zum zweiten Mal eine Gruppe älterer Werke aus Zürcher Privatbesitz: das Seitenfeld zu „Marignano" mit dem knieenden Jüngling, das mutige Weib (1917 Nr. 96), die drei weißen Mädchen, als neue, weibliche, „Eurhythmie" (1917 Nr. 213), eine Landschaft mit Baum, ein Knabe und drei Zeichnungen, Albert Trachsel, Lebensmüder, Mädchen; alles neue Erwerbungen der Sammlung Kisling seit 1906, aus dem Genfer Kunsthandel und aus dem Atelier des Meisters.

„Zehn Jahre sind seit dem Karton (zu ‚Marignano') vergangen," heißt es im Winterthurer Tagblatt vom 5. Juni, „Hodlers Bahn geht immer noch aufwärts. Der Lacher über Hodler werden immer weniger, leider mischen sich aber unter seine ehrlichen Bewunderer auch Mitläufer ein, die oft mehr Schaden stiften als erklärte Gegner. Denn wenn die auf intellektuellem Gebiet maßgebenden Kreise des Auslandes den Segen gesprochen, dann kommt auch die Heimat, teils widerwillig, teils plump nachgehumpelt." Seit dem kräftigen Spruche in Wien hatte das Ausland den Meister zweimal wie-

der gefeiert; im Herbst 1907 in Berlin in einer Veranstaltung von ähnlichem Charakter wie die Zürcher Ausstellung von 1906, aber mit nur 24 ältern und zum Teil unwichtigern Bildern; im Januar 1908 in Frankfurt in einer Ausstellung, die aus dem in Berlin gezeigten Bestande und einem Teil der Zürcher Ausstellung von 1907 (z. B. Heilige Stunde, Empfindung, Tanne, Saanelandschaft, Engadinersee) aufgebaut worden war.

Mit den durchweg neuen Werken, die Hodler 1908 zur Zürcher Novemberausstellung sandte, hatte er den Erfolg, daß schon in den ersten Tagen, bevor die Presse Zeit gefunden, zu ihnen Stellung zu nehmen, fünf Bilder in Privatbesitz übergingen, und daß die ganze Kollektion auch in den nächsten Monat hinübergenommen wurde. Wieder waren es überwiegend Landschaften; zwei weitgedehnte „Formenrhythmen" vom Genfersee mit flach heranrollenden Wellenzügen und schmalen Wolkenschichten über blaugrün, blau und violett leuchtendem Wasser, die breit ausladende Darstellung von Jungfrau, Mönch und Eiger (1917 Nr. 274) in hellem Mittagsglanz und jene Hochgebirgsbilder mit grau wallenden und zartblau schwebenden Nebeln und Wolken, „Gebirgskette im Nebel", „Abendnebel am Thunersee", „Jungfrau" (über Wolken), „Jungfrau, Mönch und Eiger" (über Nebelmeer), (1917 Nr. 269, 273, 280). Zwei Figurenbilder: eine vom Rücken gesehene nackte Frauengestalt „Weib in Blumen" und der breit auf Bergeshöhe stehende Mann „Urkraft" oder „Blick in fernes Land".

Im März 1909 machte der Meister das Zürcher Künstlerhaus zu seinem Atelier. Tag für Tag arbeitete er am Morgen vor der Öffnung der beiden Säle und oft auch am Abend wieder an der Fertigstellung des großen „Jenabildes", das von Zürich aus an seinen Bestimmungsort, die Jenenser Universität, abgehen sollte. Es war eine Ausstellung, wie Zürich keine je vorher gesehen hatte. Nicht zwar nach der Zahl der Werke, aber nach ihrer Bedeutung und Wirkung in die Tiefe und Breite: Im Vorsaal das frühe „Gebet im Kanton Bern" (1917

Nr. 61), im Oberlichtsaal die zwei Felder der „Liebe" (1917 Nr. 277, 278) und der „Auszug der Jenenser Studenten" mit drei Einzelstudien von aufbrechenden Soldaten (1917 Nr. 266, 267) und auch wieder einigen Landschaften, — die frühe „Gemmi" der Sammlung Kisling (1917 Nr. 92), „Bei Rossinières", „Herbstlandschaft" und die blaue „Mondnacht" über Gipfel und Gletscher (1917 Nr. 281). Zeitweilig schien es zwar fast, als ob die Erregungen des Kampfes um „Marignano" wiederkehren sollten. So einmütige Bewunderung und Zustimmung die Größe und Schwungkraft des „Jenabildes" sich allüberall errang, so lebhaft war der Chor derer, die für die „Liebe" nur Gelächter und Entrüstung hatten. Wenn im Landesmuseumstreit die Historiker und solche, die historische Denkart für sich in Anspruch nahmen, die Hodlerschen Gebilde ablehnten, so hatten inzwischen ja schon längst auch andere im Namen der Naturwissenschaften seine Schöpfungen als unmöglich zu bemängeln begonnen.

Was waren doch schon an den Figuren der „Empfindung" in übelwollenden Besprechungen für Diagnosen auf Deformationen des Knochengerüstes, Tuberkulose und Abnormitäten jeder Art gestellt, wie oft die Hodlerschen Gestalten ganz allgemein als unnatürlich und pathologisch, seine Ideen und Anschauungsweise als krankhaft erklärt worden. Jetzt wurde er als unmoralisch angegriffen. Wieder entbrannte eine breite Zeitungsfehde. In der Neuen Zürcher Zeitung vom 26. März schildert ein Einsender, H. H., einen Aufbruch der Jenenser Studenten, „wie ihn wohl ein hochbegabter Historienmaler erdacht haben würde": als bewegte und bewegende Volksszene in einer historischen Jenenser Gasse, mit Abschiednehmen und Winken von hundert Soldaten, Professoren, Vätern, Müttern, Bräuten, Brüderlein und Schwesterlein, und findet im Werk von Hodler nichts von dem allem, aber ein viel Großartigeres, Einheitlicheres, Herrlicheres, eine wahrhaft geniale Schöpfung, mit der Hodler von neuem sich die Unsterblichkeit gesichert habe. Die „Liebe" aber nennt er häßlich, gräßlich, weil sie die Menschenwürde im höchsten Grade verletze.

Gegenbeispiel und Muster einer nicht anstößigen Darstellung „des gesunden menschlichen Trieblebens in seinem sexuellen Höhepunkte" — des angeblichen Vorwurfes der Hodlerschen „Liebe" — wäre nach diesem „ästhetischen Urteil aus dem Volke" Corregios „Jo".

Wie erklärlich wuchs der Zustrom zu der Ausstellung ins Schrankenlose, sobald einmal die Unanständigkeit des Werkes öffentlich erklärt worden war. Am Schluß-Sonntag mußte die Polizei zu Hilfe gerufen werden, der Andrang war zu gewaltig. Nur wenn der Saal sich jeweilen wieder ein wenig entleert hatte, konnten aus der Menge der draußen Wartenden wieder einige Einlaß erhalten. Manch einer sah sich in seinen Spekulationen auf die „Liebe" betrogen und fand ungeahnten Gewinn für alle Zukunft an der Bekanntschaft mit dem Schöpfer des „Gebets" und der Jenenser Studenten.

Etwas Ähnliches erlebte Zürich in dem kleinen Künstlerhaus nicht mehr. Seit jener ersten Ausstellung des „Schwingerumzugs" hatte dieses seine Aufgabe reichlich erfüllt. Für Hodler war es in den schwierigen Zeiten des Marignanostreites eingetreten, seinen anfangs mühsamen, dann immer glänzenderen Aufstieg hatte es treu begleitet und in seinen Ausstellungen gefeiert. Nun waren der Meister und sein Werk längst über die Enge der zwei schlichten Säle hinausgewachsen, ebenso aber auch die Anteilnahme und die nach größeren Verhältnissen drängenden Wünsche des Zürcher Publikums. Einen schönen Ausklang brachte im Herbst des Jahres eine Ausstellung von zwölf Trägern der um Hodler aufgeblühten neuen Schweizerkunst, alle in der Freundschaft mit dem Meister geeint. Ihre Werke umrahmten seine Morgenlandschaft von der Schynigen Platte, das (sitzende) „Weib, umgeben von Blumen", ein „Entzücktes Mädchen" und einen rothaarigen weiblichen „Kopf im Profil".

Fühlbarer noch als mit der Wiener Ausstellung von 1904 hatte mit dem „Auszug der Jenenser Studenten" das Ausland zum zweitenmale über die Landsleute des Künstlers einen Sieg errungen. Seine Erscheinung war seither dem Gesichts-

kreis und dem Gefühlsleben des ganzen Volkes unendlich viel näher gerückt, und eben das Werk, das ihnen nun entschwand, hatte den Glauben an seine Größe überall auch da noch geweckt und gefestigt, wo bisher Ablehnung und Gleichgültigkeit gewesen waren. Von Zürich aus, aus der Mitte der Landesmuseumskommission, erging nun auf Betreiben des neuen Stadtpräsidenten der Anstoß zur Auftragerteilung an Hodler für die Ausführung der noch fehlenden Wandbilder in der Waffenhalle, nun nicht mehr der „Einzug der Zürcher in Bern am Tage vor der Schlacht bei Murten", sondern als Seitenstück zum „Rückzug von Marignano" eine Darstellung der Murtener Schlacht selbst; 1910/11 erfolgten die bindenden Abmachungen mit dem Künstler. Bald nach der Fertigstellung des neuen Kunsthauses, im Jahr 1910, wurde es der Zürcher Kunstgesellschaft dank dem Eintreten des Zürcher Stadtrates möglich, sich mit dem Künstler über die Erstellung eines großen Wandgemäldes für das Treppenhaus im neuen Gebäude zu einigen. Die Kantonsregierung erhielt seine Zusage für ein Gemälde in der Aula der neuen Universität. Am Gebäude des Lebensmittelvereins sollte er dreiunddreißig Nischen der Fensterfront mit lebensgroßen Figuren füllen. Alle diese Bestellungen fallen in die Jahre 1910 bis 1913. Im Dezember 1910 hatte er bereits den Auftrag für das große Reformationsbild in Hannover übernommen. Diese Aufgabe stellte er einstweilen den übrigen voran.

Weit mehr Anteil als das Beispiel des Auslandes für die Würdigung des Meisters hatte in Zürich an der Wandlung so vieler ehemaliger Gegner und der freudigen Zuwendung immer neuer Kreise und Schichten die leichte Möglichkeit zur Stellungnahme aus persönlicher Anschauung und zum Miterleben der nie geahnten und bei aller Fülle so folgerichtigen Entfaltung des Hodlerschen Lebenswerkes. Wertvolle Pflugarbeit dafür hatten die Diskussionen des Marignanostreites geleistet. Damals waren vor der breitesten Öffentlichkeit — neben all den Personen- und Kompetenzstreitigkeiten — ästhetische und künstlerische Grundfragen mit einer Intensität und Gründ-

lichkeit beleuchtet und bewertet worden, wie wohl noch nie in einer schweizerischen Stadt — fruchtbare Kopfklärung und Volksaufklärung, trotz allem. So fanden die Ausstellungen des kleinen Künstlerhauses Jahr für Jahr wachsendes Verständnis. Diese Saat war nun aufgegangen.

Unter etwas veränderten Verhältnissen übernahm 1910 das neue Kunsthaus die Aufgaben des Künstlerhauses. Andere Schweizerstädte begannen mit Zürich in der Veranstaltung von Hodlerausstellungen zu wetteifern. Da und dort im Lande waren Privatsammlungen entstanden, die die zürcherischen teilweise bald überflügelten. In Zürich selbst bemühten sich verschiedene geschickt und unternehmend geleitete Kunsthandlungen um seine Kunst und um die Aufmerksamkeit der Sammler. Sammler und Händler hatten auch immer zahlreicher den direkten Weg zum Meister gefunden und hielten ihn offen. Das Kunsthaus konnte nicht mehr so ausschließlicher und unbestrittener Vorort für den Künstler selbst und für seine alten Freunde und jungen Verehrer bleiben, wie das Künstlerhaus einige Jahre hindurch dies vielleicht gewesen war. In Deutschland hatte sich mit den großen Erfolgen des Meisters in immer neuen Ausstellungen und seit der Ankunft des Jenenser Bildes seinen Werken ein weiter Markt erschlossen. Auch jetzt noch machten aber die meisten seiner neuen Bilder in Zürich ihre erste Station, und manche ältere, die er abseits gehalten hatte, gab er als Überraschung zuerst nach Zürich.

Wie die größeren Räume es möglich machten, bemühten sich denn von nun an die Kunsthausausstellungen noch mehr als bisher, das für Entdeckungen unerschöpfliche Gesamtwerk des Meisters nach vorwärts und rückwärts zugleich zu erschließen. Die neuen Arbeiten, die er sendet, sind Landschaften, Bildnisse, Studienköpfe nach den Modellen, die er für die großen Figurenbilder verwendet, und Einzelstudien oder Nebenwerke, die über der Arbeit an den großen Aufgaben für Hannover und Zürich entstehen. So erscheint im Jahr 1910 und 1911 öfter die kleine schwarzlockige Italienerin als „Entzücktes“ und „Schreitendes Weib“ oder als „Italienischer Frauen-

kopf" in wechselnder Bewegung und Auffassung, neben französischen Frauenköpfen, Damenbildnissen und einer Engländerin; 1913 das eine Bildnis Dr. Morhardt und die Spanierin Conchita, 1914 eine Reihe von neuen Mädchenköpfen; 1915, eingerahmt von Mädchenköpfen nach Tänzerinnen, die dem Künstler für Bewegungsfiguren bei den Vorarbeiten zum Zürcher Universitätsbild dienten, zweimal der General Wille. Die Tänzerinnen folgen sich bis zu jener großartigen Gruppe von Männerbildnissen: Lachenal, Navazza, Schriftsteller Martin, und zur Halbfigur von Frl. M., im Januar 1917.

Von den Landschaften erschienen Teile der verschiedenen Folgen, wie jeder Sommer sie brachte; 1911 und 1914 die so frei und groß gestalteten Gebirgsstöcke des Berner Oberlandes, die Felswände der Jungfrau und des Eiger; 1913 eine ganze Saalwand mit wechselnden Stimmungen des frisch beschneiten Stockhorns, davor die Seefläche; 1916 die erste Gruppe jener Bilder vom Genfer Hafen, meist in blauen und grauen Morgenlichtern, mit der weiten Kurve des Salève und den Zacken der französischen Alpen. Einzelfiguren zum Hannoveraner Bild kamen 1913 und 1914, namentlich zur Dezemberausstellung 1913 der Zürcher Künstlervereinigung, der Hodler in Erinnerung an frühere Zeiten auch jetzt noch treu blieb; zweimal die Bilder der „Toten Frau" von 1909 und der „Sterbenden" von 1915; immer aber auch die Hauptwerke; 1910 der große Holzhauer, 1911 die neue Fassung der „Heiligen Stunde" mit vier Figuren, 1913 der große „Redner", 1914 dann, nach der Rückkehr aus Paris die zweite Fassung der „Einmütigkeit", 1916 das große Wandgemälde für das Kunsthaus „Blick in die Unendlichkeit" und Anfang 1917 die etwas kleinere zweite Fassung dieses Bildes. Dies ist der Anteil, den Zürich an den Neuschöpfungen erhielt.

Kaum weniger reich waren die nach rückwärts weisenden Ausstellungen. Im Sommer 1911 beherbergte das Kunsthaus aus dem persönlichen Besitz des Künstlers zehn Frühwerke, hauptsächlich aus den 1870er und 1880er Jahren; ein guter Teil davon gehört heute schweizerischen Museen. Gleich dar-

auf räumte er für eine Ausstellung von dreißig Bildern und über hundert Zeichnungen fast sein ganzes Atelier und seine Zimmer, und was damals noch zurückblieb, folgte im Sommer 1913. Siebenundzwanzig Bilder aus der Zeit von 1875 bis 1910 brachte einen Monat später die Sammlung R. Kisling; ein Jahr darauf, im November 1914, die Sammlung Meyer-Fierz sechsundvierzig und eine Reihe Zeichnungen. 1916 trafen aus Deutschland sieben Bruchstücke der in Zürich bisher unbekannten Panoramagemälde „Aufstieg" und „Absturz" ein.

Im kleinen Künstlerhaus waren in den Jahren 1896 bis 1909 einhundertundneunzehn Werke von F. Hodler zur Ausstellung gelangt; im Kunsthaus von 1910 bis Anfang 1917 dreihundertundsiebzig.

Wenn jedes Bild, das neu das Atelier des Künstlers verließ, und jedes, das in verstecktem Besitz und im Kunsthandel wieder aufgefunden wurde, einen neuen Baustein darstellte, wenn nach der Erschließung der Zeichnungen des Meisters auch diese erklärend und verbindend dazwischentraten, so waren es immer nur neue Strecken Weges, die sichtbar wurden. Das festgefügte Lebenswerk in seinem großen Aufbau ließ sich nur ahnen. Die Mannigfaltigkeit und Fülle der Teile wurde unübersehbar und verwirrend; der Wunsch nach dem Anblick und der Erkenntnis des Ganzen brannte in aller Herzen. Die Sommerausstellung von 1917 suchte ihn zu erfüllen.

Vom gleichen Glauben beseelt wie jene Mitgliederversammlung vom 30. November 1898, die mitten im Sturme zum Freskenstreit Stellung genommen und dem Bundesrat den Wunsch übermittelt hatte, der Künstler möchte zur Weiterführung des Werkes ermächtigt werden, nahm jetzt die Zürcher Kunstgesellschaft das Wagnis auf sich. Unbestritten war nun die Kunst des Meisters, er selbst nicht mehr vom Federkrieg umtobt; wohl aber grollte draußen der blutige Krieg der Völker. Einige der mächtigsten Schöpfungen, deren Gegenwart die Ausstellung zur lückenlosen Kette geschlossen hätte, die erste Fassung der „Lebensmüden", der „Auserwählte", der

erste große Karton zu „Marignano", die erste Fassung des „Frühling", die „Wahrheit" blieben deswegen unerreichbar, wie die beiden in Jena und Hannover eingebauten Wandbilder; aus rein technischen Gründen im eigenen Lande auch der „Tell". Die eidgenössischen, kantonale und städtische Behörden aber, schweizerische Museen, Privatsammler und Kunsthändler ließen sich zu weitestem Entgegenkommen und jeder Mithülfe bereit finden. Der geduldigste Mitarbeiter war der Künstler selbst.

In allen Bildersälen des Kunsthauses, in den Treppenhallen, in Bibliothekräumen und Sitzungszimmern prangten über sechshundert Gemälde und Zeichnungen; eine Auswahl aus dem reichen schweizerischen Besitz; alle entscheidenden Werke außer den eben genannten, dazu ergänzend und vermittelnd die lange Reihe der Landschaften, Studienköpfe und Bildnisse. Schweizerisch mußte die Ausstellung auch in ihrer Auswirkung bleiben, da die Kunstfreunde der Nachbarländer, wenn nicht zum Kriegsdienste einberufen, so doch am Reisen verhindert waren. Trotz allem wurden 41283 Besucher gezählt, Verkäufe im Betrag von 275450 Fr. vermittelt. Aus zürcherischem Besitz waren 165 Gemälde und Zeichnungen beigezogen worden, 215 blieben nach Schluß der Ausstellung in Zürich.

Für die Freunde des Künstlers wurde die Ausstellung Bestätigung, Verwirklichung tiefster Ahnung und längst verwurzelter Überzeugung, für die, die ihn noch nicht kannten, Offenbarung. Wenn Zürich zwanzig Jahre zuvor das Werden eines großen Werkes gefährdet und gestört hatte, so löste es beim Künstler und beim Lande die Schuld jetzt ein.

DIE HODLER-SAMMLUNG IM ZÜRCHER KUNSTHAUS

Grundstein für die Sammlung von Werken Ferdinand Hodlers im Zürcher Kunstmuseum wurde jene erste Leihgabe der schweizerischen Eidgenossenschaft vom Jahre 1896, der „Schwingerumzug".

Während des ganzen Marignano-Streites und noch bis 1903 blieb dieses Werk in Zürich der einzige Zeuge für die Größe der künstlerischen Mittel und Absichten des Meisters in einer schon damals weit zurückliegenden Zeit. Die Anfänge und die weitere Entwicklung der Sammlung sind unmittelbar abhängig vom Verhältnis der Zürcher Bevölkerung zur Kunst des Meisters und in engstem Zusammenhang mit den Vorgängen im Zürcher Ausstellungswesen und seinen Wirkungen nach außen. 1903 erfolgte der erste Ankauf, das „Frauenbildnis" aus der Turnusausstellung in der Börse, 1906 wurden als erste Leihgabe aus Zürcher Privatbesitz die vier großen Kriegerfiguren der Sammlung überwiesen; 1907 eine zweite Leihgabe des Bundes, der „Verwundete Krieger mit Schwert"; aus der Dezemberausstellung des gleichen Jahres erwarb die Zürcher Kunstgesellschaft die „Abendlandschaft"; dank dem Eintreten eines Zürcher Kunstfreundes für fast den ganzen Kaufbetrag konnte sie sich auch, mit einem Aufwand von nur tausend Franken, die „Heilige Stunde" sichern.

Diese acht Bilder stellten beim Umzug in das neue Kunsthaus die Zürcher Hodlersammlung dar. Richard Kisling gab aus seinem Besitz das „Mutige Weib", den knieenden Krieger zu „Marignano" und den kleinen „Bettler" als Leihgaben auf begrenzte Zeit dazu, die Kunstgesellschaft kaufte gleichzeitig den kleinen „Stabschnitzer". Bedeutungsvoller war der Ankauf von „Mutter und Kind" aus den ältern Werken des Künstlers, die dieser 1911 dem Kunsthaus zur Ausstellung anvertraute. Im Zusammenhang mit dem Kauf schenkte er der

Sammlung den frühen von Menn überarbeiteten Studienkopf. Ein kleineres Bild „Mutter und Kind" aus dem Anfang der 1880er Jahre kam 1912 als Leihgabe aus Zürcher Privatbesitz neben vier weitern Erwerbungen „alter" Werke: der „Schreiner" von 1875, der „Frauenkopf" von 1881, der „Winzer" von ca. 1890 und das „Seeufer" von 1892. Das nächste Jahr brachte, wieder im Anschluß an eine Ausstellung von Bildern aus dem Genfer Atelier, die „Stockhornkette" von 1913, den Konkurrenzentwurf zu „Marignano" und den „Studenten". Hingegen wurden die Leihgaben aus der Sammlung Kisling zurückgezogen, nachdem der Besitzer für seine Bilder ein eigenes Galeriegebäude erstellt hatte. 1914 folgten neu die vier Knabenfiguren der Gottfried Keller-Stiftung.

Dies war der Bestand der Sammlung bei Kriegsausbruch. Zürich befand sich kaum in besserer Lage als die übrigen öffentlichen Sammlungen der Schweiz — immer mit Ausnahme von Bern, das ja schon 1901 sich seine unvergleichliche Gruppe von Hauptwerken gesichert hatte. — Anfänglich war die allgemeine Zurückhaltung gegenüber dem Meister ein Hindernis für größere Erwerbungen, dann stiegen durch den Wettbewerb des ausländischen Kunsthandels die Preise in einer Art, daß die Bilder für schweizerische Verhältnisse sehr teuer, beinahe unerschwinglich wurden. Als Leihgaben erhielt das Kunsthaus 1915 immerhin noch die „Figur zum Tag" und 1916 die Ausschnitte aus „Aufstieg" und „Absturz", für ganz kurze Zeit auch das neue Spitteler-Bildnis; „Mutter und Kind" waren inzwischen zurückgezogen worden. Mit dem „Jünglingskopf" von 1878 wurde 1916 noch einmal ein Frühwerk angekauft.

Im Moment, als bei Bollag das „Turnerbankett", das früher während einiger Jahre auch im Kunsthaus ausgestellt gewesen war, zur Versteigerung gelangte, traten einige Zürcher Kunstfreunde zusammen, um das Bild auf eigene Rechnung anzukaufen und es dem Kunsthaus, dessen Mittel eine derartige Erwerbung nie erlaubt haben würden, als Leihgabe zur Verfügung zu stellen. Angesichts der nie mehr zu erwartenden Möglichkeiten zu wertvollen Erwerbungen, wie die große Aus-

stellung von 1917 sie bot, bei völliger Ausschaltung des ausländischen Wettbewerbes infolge der Kriegsverhältnisse, halfen eine von der Kunstgesellschaft inszenierte Hodlerspende und die unter dem starken Eindruck der Ausstellung entstandene Vereinigung Zürcher Kunstfreunde über die ersten Schwierigkeiten. Die Zürcher Kunstgesellschaft kaufte die „Strickerin" und die „Frau, der Predigt zuhörend", später auch die „Frau mit Nelke", nachdem sie unter den zwei vom Künstler gelieferten Fassungen des Wandgemäldes „Blick in die Unendlichkeit" die kleinere, in Zeichnung und Farbe kompaktere gewählt hatte. Die Vereinigung Zürcher Kunstfreunde erwarb nicht weniger als elf Werke. Als Leihgaben aus dem Besitz nichtzürcherischer Sammler blieben nach Schluß der Ausstellung im Kunsthaus: die „Hoffende Frau", die „Frau mit Mohnblume", der „Weg der auserwählten Seelen", der „Nußbaum" von 1898. Die Zürcher Kantonsregierung deponierte das von ihr an der Ausstellung erworbene Selbstbildnis von 1892, der Zürcher Stadtrat das „Weibliche Bildnis" von ca. 1885 und die „Gemmilandschaft mit Bergbach"; die Gottfried Keller-Stiftung im Jahr 1918 das „Bildnis Fräulein W." und einen kleinen farbigen Entwurf zum Mittelfeld des „Marignano"-Fresko. Aus dem Atelier kam nach dem Tode des Meisters der noch im Sommer 1917 gemalte „Frauenkopf im Grünen" in das Kunsthaus. Was die ganze Sammlung aber mit einmal über ihre bisherige Geltung hinaushob und das Zürcher Kunsthaus in gewissem Sinn ein Hodlermuseum werden ließ ist jene einzigartige Leihgabe eines Zürcher Kunstfreundes von nicht weniger als sechszehn Werken: zwei Kriegerfiguren von 1896, der frühe Karton zum Mittelfeld von „Marignano", das „Mädchen mit Schiefertafel", das „Wetterhorn" von 1887, der „Tag", eine erste Fassung der „Wahrheit", der „Bewunderte Jüngling", die „Einmütigkeit", neben sechs Landschaften von 1895/1916 und dem vom Künstler unvollendet hinterlassenen „Lied aus der Ferne".

Heute tritt Hodler dem Kunsthausbesucher zuerst im Treppenhaus in den Ausschnitten von „Aufstieg" und „Ab-

sturz" entgegen, jenen hellgrauen und braunen steigenden und stürzenden Figuren, die in sichern Umrissen in eine mehr nur kulissenartig angedeutete Hochgebirgswelt mit grauen und rötlichen Felsen und wilden Schneewirbeln hineingezeichnet sind.

Am Abschluß der obern Halle stehen vier Krieger aus der schweizerischen Landesausstellung von 1896, ungleich größer stilisiert als die Bergsteiger, nicht mehr nur momentane Bewegung, und von einer andern Art des farbigen Aufbaus, aber doch vor allem dekorative Malerei, farbig ausgefüllter Umriß, kolorierte Fläche. Wenn jene Bergsteiger als Panoramabild mit der Darstellung eines alpinen Unglücksfalls zur Befriedigung der oberflächlichsten Schaulust bestimmt waren, so hatten diese Krieger auch nur die Bestimmung, während eines Sommers das Äußere einer Art Festhütte zu schmücken.

Den Treppenabsatz rechts sperrt der „Verwundete Krieger mit Schwert". Es ist der während des Kampfes um „Marignano" vielgeschmähte, aber auch damals schon vielbewunderte große rote Haudegen mit dem blutüberströmten Gesicht und der angeblich ganz unmöglichen Schwerthaltung und unrichtigen Beinstellung. Die Steigerung im Ausdruck dieser Figur gegenüber den Genfer Kriegern ist offenkundig. Die Bewegung der steigenden und fallenden Umrißlinien, die krampfhaft gespannten Muskeln, das Spiel der Gliedmaßen gegeneinander, bis zum Gesichtsausdruck und dem rinnenden Blut, alles ist viel gewaltiger angefaßt und ausgeprägt. Und doch erscheint auch diese Gestalt in ihrer stark zeichnerischen Durchführung wieder fast flächig und arabeskenhaft neben der Wucht und ruhigen Fülle der gemessen schreitenden Riesenweiber des „Blick in die Unendlichkeit", die in blauer Herrlichkeit von der großen Wand herüberstrahlen.

Oben an der Treppe verblassen die beiden feingliedrigen Knabengestalten und ihr grüner Teppich vor der Farbengarbe, die aus der weiten Türöffnung des Mittelsaales bricht und den Besucher vor den in blauen, gelben und roten Zungen lodernden Flammenherd der „Einmütigkeit" zwingt. Über

diesen Wald von Männern gleitet der Blick nach beiden Seiten auf die als lebende Säulen locker im Halbrund gestellten Figuren der „Wahrheit" und des „Bewunderten Jüngling". Die Schmalwand rechts deckt der „Marignano"-Karton mit seinen in die Farben von Blut und Eisen gekleideten und mit Gelb geschmückten Übermenschen, neben denen noch einmal zwei Graubärte aus der Folge der Genferkrieger von 1896 stehen, im Umriß und in der malerischen Behandlung reicher und belebter als die bereits erwähnten. Ganz Anmut und Milde, in lichtem Blau und warmem Gelb, spannt sich gegenüber der flache Bogen des „Tag", zwischen zwei kleinen Genferseelandschaften, die seine Bewegung in ihren Uferlinien und Wolkenrändern aufnehmen. An der Rückwand schließlich ruhen die beiden imposanten Frühwerke „Turnerbankett" und „Schwingerumzug" und zwei dreißig Jahre voneinander abliegende Winterlandschaften aus dem Berner Oberland.

Am Selbstbildnis von 1916 vorbei grüßt durch die Türe die „Heilige Stunde" und leitet durch den schmalen Saal in den erhöhten Raum, in dessen Abschlußwand sie beherrschend eingebaut ist. Im farbigen Klang verwandt, aber doch noch in krauseren, stärker gebrochenen Umrissen, kühleren Tönen und schärfer abgesetzten Flächen gegliedert, leistet ihr das stille „Frauenbildnis" von 1903 Gesellschaft; sonst schmükken das Kabinett nur Zeichnungen aus früherer Zeit, alle um den farbig ausgemalten Konkurrenzentwurf zu „Marignano" gruppiert.

Die schmalen Wandflächen des Durchganges tragen einen der knieenden Knaben aus dem Kreise des „Auserwählten", von metallischer Glätte in Umriß, Formgebung und Farbe, gegenüber einem frischgrünen, locker belaubten Nußbäumchen vor tiefblauem Himmel.

Von den Seitenwänden des anstoßenden Raumes leuchtet es in hellen Farben, viel Blau und Gelb. In der Mitte herrscht je eine einzelne weibliche Gestalt: eine Studie zum „Tag", rötlichgelb auf grünem Rasen und blauweißem Tuch vor gelbvioletem Himmel, und eine Figur zum „Blick in die Unend-

lichkeit" in lichtblauem, silbern schimmerndem Gewand; auf jeder Seite der Figuren eine Landschaft, rechts der „Thunersee mit Stockhorn" in grauer Schneelandschaft und die blau und gelbe „Abendlandschaft", links eine große „Dent du Midi", tiefblau unter hellem Himmel, und ein „Sonnenuntergang am Genfersee", mit hohem Wolkenhimmel über Wasser und schmalem Uferstreifen. An der Rückwand begleiten zwei farbige Frauenbildnisse den Durchblick auf die „Heilige Stunde": der in heißes Rot gebettete „Französische Frauenkopf" und die „Frau im Grünen" mit mildrotem Kleidansatz und dunkelbraunrotem Haar, vor gelb und grün durchsonntem Laubwerk, Hals und Antlitz in den roten und grünen Reflexen als Oberfläche fast aufgelöst, aber um so sicherer aus der Tiefe heraus modelliert.

Die niedern Schmalwände zeigen ein anderes Gesicht: einige Kopfstudien aus der Frühzeit, fast gleich im Format und ähnlich in gedämpften braunen und grauen Tönen. Vorerst der vom Lehrer Menn in breiten Hieben überarbeitete bärtige Mann, dann der in die gleiche Zeit fallende milde Männerkopf des jungen Schülers, das sanfte Frauenbildnis von 1881 und der schwere, fast übermodellierte „Frauenkopf von vorn".

Der Blick in den tiefer liegenden Teil des Saales, wo nirgends bunte Farbigkeit zu Worte kommt, sondern die gebrochenen Töne vorherrschen, umfaßt das frühe Selbstbildnis „Der Student" und das Gegenstück von ähnlicher Stimmung und Haltung, den „Schreiner" von 1875; gleichzeitig auch zwei kleinere und feiner gegliederte Werke aus den neunziger Jahren, die gläsern helle „Frau mit Nelke" und das formal so klare, fast monochrome Selbstbildnis von 1892. Je ein größeres Mittelstück gliedert die Längswände; links das Profilbildnis des sitzenden „Fräulein W." in lichtgrauen und hellbläulichen Tönen. Zu ihm hin leitet vom Schreiner eine zweite, ähnlich ernst gereckte Kniefigur (wie „Student" und „Schreiner"), das „Mädchen mit Schiefertafel", die ihrerseits von dem fest aufgebauten Interieurbild der „Strickerin" und dem zarten, fast süßen „Weiblichen Bildnis" von ca. 1885 eingerahmt wird.

Der Schuhmacher am Werktisch, der breit hingestrichene „Jünglingskopf" und die im Umriß streng linear gehaltene „Frau mit Mohnblume" im Gegenlicht, mit blond durchleuchtetem Haarkranz, schließen die Wand. Gegenüber dominiert als Mittelstück „Mutter und Kind" mit der roten Jacke, dem zartrosigen Kinderkörper und Gesicht der Mutter. Zwei Landschaften hängen seitwärts davon: ein grauer Bergfluß windet sich unter grauem Himmel durch graue Felsen, der „Weg der auserwählten Seelen" führt über grünen Rasen zwischen blühend sich neigenden Fliederbüschen zu dem mystischen Kreuz, das vor dem gelb und violetten Himmel steht. Daran reiht sich der unsagbar schlicht und weich geformte Kopf der Andächtigen („Frau, der Predigt zuhörend") mit den fromm gesenkten Augen. Die Nischen neben den Stufen füllen die lichte Studie der „Schlummernden" und das in verwandten Kurven sich gliedernde „Seeufer" von 1892.

Beim Ausgang laden der wie mit dem Schraubstock zusammengefaßte lastende Umriß des „Sitzenden Winzers" vor hell bläulicher Wand und die in der gelösten blauschwarzen Haarfülle vor trüb gelbbraunem Grund fast versinkende „Hoffende Frau" zum Verweilen.

Wieder aber grüßt durch die Türe eine freiere, lichtere Gestalt in tröstlichem Blau; das vom Künstler in den letzten Wochen vor dem Tode zur endgültigen Überarbeitung noch einmal vorgenommene und nicht mehr vollendete „Lied aus der Ferne" führt in den letzten Raum. Er enthält neben diesem Bilde Zeichnungen aus der Spätzeit, darunter einige von allerfreiester Technik und Anlage, und vier kleine Figurenstudien in Öl zum „Blick in die Unendlichkeit", Studien für die Wirkung der Bewegung und die Wirkung der in allen Stufen des reinsten Azur und sattesten Seegrün leuchtenden Farbe.

Noch einmal lockt der große Saal mit seiner feierlich-festlichen Versammlung von vielfigurigen, farbigen Bildern, dann das Treppenhaus, wo jenes letzte große Werk sich findet, das nach des Meisters Äußerung am vollkommensten in sich faßt und sichtbar macht, was er bei jeder seiner Schöpfungen empfand und suchte.

Niemand wird sich an der vielgestaltigen, bunten Oberfläche dieser Bildersammlung genügen lassen. Zu deutlich sprechen Geist und Wille des Meisters in immer neuen Klängen aus jedem Werk. Die an sich äußerlichen Fragen über ihre zeitliche Aufeinanderfolge und ihren stofflichen und formalen Zusammenhang untereinander und mit dem Gesamtwerk, die jede Bemühung um tieferes Erfassen begleiten, sind durch die Ausstellung von 1917 zum guten Teil vorweg beleuchtet und teilweise auch schon gelöst worden. So ergeben sich denn fast von selbst Reihen wie „Männerkopf" (Tafel 2), „Jünglingskopf 1878" (Tafel 6), „Frauenbildnis 1881" (Tafel 8) und „Frauenkopf von vorn" (Tafel 14), in denen an unter sich gleichartigen Vorwürfen die Wandlung von weich malerischer Durchführung zur starken Betonung der Form, vorerst in Flächen nach Licht- und Schattengrenzen, dann mehr nach Körpergrenzen, das heißt in plastisch-räumlicher Modellierung, sich vollzieht. Wie das „Turnerbankett" (Tafel 41) und die so breit malerische „Strickerin" (Tafel 42) ist auch der „Schwingerumzug" (Tafel 10) in den unberührt gebliebenen Teilen vorwiegend malerisch-luminaristisch angelegt, daher der von vielen empfundene Mangel an Klarheit in der figurenreichen Komposition und die gegenüber spätern Schöpfungen bei aller Größe des Formats fehlende „Monumentalität". Über Werke wie „Mutter und Kind" (Tafel 15), „Frau mit Mohnblume" (Tafel 18), „Sitzender Winzer" (Tafel 17), „Anbetung" (Tafel 21) und die Krieger von 1896 (Tafeln 23, 24, 25, 26) gelangt der Meister mit Überwindung der plastisch-illusionistischen Körperhaftigkeit und unter Preisgabe der malerischen Tiefenwirkung zu einer starken Ausbildung des Umrisses, so daß schließlich in einer und derselben Ebene Umriß an Umriß stößt, immer Hell an Dunkel in schärfster Abgrenzung, und die belebte Linie gelegentlich fast selbständige Geltung erhält. Proben wie das „Bildnis Fräulein W." (Tafel 22), das „Frauenbildnis" von 1903 (Tafel 28), die „Heilige Stunde" (Tafel 53), der „französische Frauenkopf" (Tafel 32) oder die Landschaften „Seeufer" 1892 (Tafel 45) — ohne die

spätern Zutaten — „Genfersee, Chexbres" (Tafel 30), „Abendlandschaft" (Tafel 31) lassen erkennen, daß seit der Mitte der neunziger Jahre, in der Zeit, da der Meister sich auf seine Art die Ergebnisse des Impressionismus zu eigen machte, diese Flächen sich mit Farbe füllen und von neuem sich zu wölben beginnen; bis die trennenden innern Umrißlinien vor der Kraft der Farben mehr und mehr zurücktreten, von ihnen immer mehr überstrahlt und aufgesogen werden. Nun erscheinen die Gestalten und Gegenstände farbig, aus Bildfläche und Atmosphäre gelöst, in ihrer eigenen, von innen sich wölbenden Räumlichkeit. Statt des Umrisses, der Linie, sprechen nun viel mehr das Volumen und die Bewegung. So in der Figur zum Blick in die Unendlichkeit (Tafel 33), im Selbstbildnis von 1916 (Tafel 38), im „Frauenkopf im Grünen" (Tafel 39) und bei den Landschaften, soweit der Vergleich hier möglich ist, in der „Stockhornkette" (Tafel 55) und der „Dent du midi" (Tafel 56).

Neben den vielen einzelnen Werken, die nur mit andern zusammen die Reihe bilden, finden sich auch solche, die für sich allein ihre Geschichte haben, mit verschiedenen Etappen und stetig sich wandelnder, reifender Form. „Marignano" vor allen.

Das äußere Schicksal des eidgenössischen Auftrages ist mehr als ausreichend erhellt; die eigentliche, innere Geschichte der Gemälde, das Werden der endgültigen Fassung nach einem Anfang, der so ganz anderes versprach, tritt auch im Dokumentierten Spezialbericht nicht zutage und ist bisher noch nirgends dargestellt worden. Im Zürcher Kunsthaus befindet sich heute der erste Konkurrenzentwurf, Tafel 46/47, mit der zugehörigen großen Einzelfigur, Tafel 27; ein großer Karton, Tafel 48; und ein kleiner, sorgfältig durchgeführter farbiger Entwurf für das Mittelfeld, Tafel 49. Der fundamentale Unterschied zwischen dem ersten Entwurf für das Mittelfeld und den beiden andern ist augenfällig. Wenn dort die Figuren säulenartig im Halbkreis um die beherrschende Mittelfigur gestellt sind, so liegt im großen Karton das Gewicht bei den Marschierenden,

die Verteidiger sind nach rechts und links ausgewichen und zu Eckpfeilern geworden; im kleinen Entwurf werden die bisher vereinzelten Gestalten, ganz wie Adolf Frey seinerzeit verlangt hatte, durch ein eng geschlossen abziehendes Häuflein ersetzt. Im Zürcher Karton läßt sich ein Entwurf wieder erkennen, den F. Widmann in seinem Hodler-Büchlein beschreibt; er sah im Herbst 1897 bei Bern, wie eine „Marignano"-Komposition unten um ein Stück Tuch vergrößert wurde. Im Zürcher Karton ist die Naht sichtbar. Ein großer Karton in Stuttgart soll sich eng an den Konkurrenzentwurf anlehnen. Dieser und der Zürcher Karton werden die zwei „unfertigen großen Kompositionen" gewesen sein, unter denen die Jury am 12. Mai 1898 in Bern „als den Gegenstand klarer darstellend" diejenige auswählte, „welche den Zug auf dem Rückmarsche darstellte", also den Karton des Kunsthauses. Daß dieser einmal auch mehr Figuren, einen ganzen Zug, aufwies, läßt die starke alte Übermalung erkennen, zum mindesten muß vor der Mitte der Gruppe noch ein Krieger marschiert sein, denn das Eisen einer Streitaxt mit einem Stück Stiel, ohne Träger, ist auf dem Rücken des letzten Geharnischten stehen geblieben. Für die Jurysitzung im Herbst sandte der Künstler aber noch einmal eine neue Komposition, die dem heute in der Sammlung Ruß-Young befindlichen Karton und dem kleinen farbigen Entwurf des Zürcher Kunsthauses entsprach. Durch Unterdrückung der dunkeln Figur zwischen dem abwehrenden Hellebardier und dem mit gesenkter Streitaxt sich Umwendenden (wie im Karton Ruß-Young und in der der Zürcher Sammlung zugesagten Zeichnung 1917 Nr. 203) wurde die völlige Isolierung des Hellebardiers vom Trupp der Marschierenden vorbereitet, die dann für die endgültige Fassung des Kartons im Genfer Museum und des Fresko bezeichnend ist. Parallel mit diesen von der Jury gewünschten Änderungen in der Komposition geht aber die eigene Mitarbeit des Künstlers bei der Umgestaltung der Entwürfe, diese werden vom einen zum andern Mal immer farbiger und bunter; während er den Vorschriften der Jury im einen Genüge leistet, wirft er von sich

aus den Ball stets wieder ein Stück vorauf und verfolgt als Maler seine eigene Bahn.

Unter der langwierigen Arbeit für „Marignano" entstand aus eigenem Willen des Künstlers der „Tag". Ideenskizzen für die oft neu gewählte Anordnung und Zeichnungen für einzelne Figuren sind aus den neunziger Jahren zahlreich vorhanden; drei Figuren wurden zu Gemälden, ohne daß sie im Hauptwerk Verwendung fanden. Als einzige ausgeführte Gesamtkomposition galt noch während der Ausstellung von 1917 das Berner Bild vom Jahre 1900, bis aus dem Ausland die jetzt ins Zürcher Kunsthaus gelangte „erste" Fassung auftauchte, Tafel 50. Bei aller Gemeinsamkeit des Stoffes erweisen sich die beiden Werke als zwei sehr verschiedene Bilder. Die zürcherische, weniger straff komponierte Fassung steht wohl noch näher beim Modell. Das Berner Bild ist in Charakter und Ausdruck der Figuren und in der farbigen Haltung viel gleichmäßiger, aber auch kühler, und mehr dekorativ stilisiert. In der Zürcher Fassung schwillt warmes Leben. Die Leiber der äußern Figuren leuchten golden gelb mit grünen und rosa Lichtern und Reflexen, wie reife, süße Herbstfrüchte; die mittlere, nervig, in rot vergoldeter Haut, mit kleinen Brüsten und erhobenem Haupt, ist schlanke Herrscherin, auch durch den bewußten Blick der grünblauen Augen.

Von den für das Zürcher Kunsthaus und die Universität bestimmten großen Kompositionen war es eine Zeitlang ungewiß, welche zuerst zur Vollendung reifen werde. Aus einer großen Zahl von Skizzen, in denen „Freude an der Natur" und „Blick in die Unendlichkeit" oft sich noch völlig mischen, ging schließlich das Wandgemälde für das Kunsthaus hervor. 1916 erschienen mit 1914 datierte gemalte Einzelstudien. Die erste, für das Kunsthaus als zu groß empfundene Fassung des Bildes (jetzt in der Basler Kunsthalle), an sich vielleicht leichter und unmittelbarer ansprechend und von reicherer Gliederung, erfuhr in der Zeit zwischen der probeweisen Aufstellung im Kunsthaus und der Ausstellung von 1917 eine Überarbeitung an Händen und Armen. 1916 brachte eine wesentlich ver-

änderte Fassung mit Figuren unter Lebensgröße (in Winterthurer Privatbesitz), die ebenfalls bald noch einmal umgestaltet wurde, und eine für das Zürcher Kunsthaus bestimmte, gegenüber der ersten Ausführung wenig verkleinert, aber mit andern farbigen Verhältnissen und neuer Verteilung der Figuren, Tafel 57. An der beabsichtigten Überarbeitung der einen Figur, die bereits auf einer Photographie vorgezeichnet war, wurde der Künstler durch den Tod verhindert. Die große Einzelstudie, Tafel 33, ist die unmittelbare Vorlage der mittleren Figur des ersten, großen Gemäldes und zeigt in Farbe und sonstiger Anlage dessen allgemeinen Charakter; die kleinen Studien, Tafeln 34, 35, 36, gehören zur zweiten Fassung und sind von erhöhter Intensität nach Form und Farbe.

Die kolorierte Zeichnung zur „Schlacht bei Murten", Tafel 58, stellt die letzte Stufe der Komposition nach den Entwürfen von 1915 und 1917 (1917 Nr. 384 und 351) und dem ersten Karton von 1917 dar, der nun in der Waffenhalle des Landesmuseums, gegenüber dem „Rückzug von Marignano" aufgestellt werden wird, während ein neuerer, erst teilweise ausgeführter, mit der Komposition, wie unser Entwurf sie zeigt, einem schweizerischen Museum überwiesen werden soll.

Die verschiedenen Stufen einer und derselben großen Komposition sind bei Hodler in der äußern Form oft so weit von einander wie selbständige Nebenwerke, die stofflich nicht zu einander in Beziehung stehen. Anderseits sind bei kaum einem Meister Werke, die Jahrzehnte von einander abliegen, oft bei größter äußerer Verschiedenheit nach Vorwurf und Technik, so deutlich durch innere Verwandtschaft verbunden.

Auch in der Hodler-Sammlung des Zürcher Kunsthauses treten derartige Beziehungen zutage. Gelegentlich vielleicht einfach als äußere Ähnlichkeit. So etwa zwischen der „Frau, der Predigt zuhörend" (Tafel 9) und der Mutter in „Mutter und Kind" (Tafel 15), beide Frauen sind in ihrer Art „Andächtige", die Malerei aber in dem ersten Bilde so weich und locker wie im zweiten kühl und fest; oder zwischen dem „weiblichen

Bildnis" (Tafel 12) und dem „Frauenkopf im Grünen" (Tafel 39), wo vielleicht die gleichartige Kopfhaltung die scheinbare Verwandtschaft bedingt; man mag aber zurückgehen bis zum „Frauenbildnis 1881" (Tafel 8) und wird auch da noch, bei womöglich noch größerer Verschiedenheit in Modell und Technik, doch einen ähnlichen, allerdings schwer zu umschreibenden Zusammenklang empfinden können. Es muß etwas sein, das jenseits von allem rein Technischen liegt, das durch Ton, Farbe, Linienführung und Licht- und Raumbehandlung nicht bedingt ist, eine Art von gemeinsamer Grundstimmung, die unter anderem in Haltung und Blick sich deutlich zu machen vermag; so wieder beim „Männerkopf" (Tafel 2), dem „Studenten" (Tafel 3) und dem „Mädchen mit Schiefertafel" (Tafel 5), wo man von einem gleichen Ernst zum guten Vorsatz, im Willen zur Pflicht und Selbstbeherrschung, sprechen möchte. Anderer Art ist die Verwandtschaft bei Gestalten, die gewisse Bewegungsmotive oder allgemein formale Ideen ausprägen. So treten ohne weiteres die Mittelfiguren des „Tag" (Tafel 50), der „Wahrheit" (Tafel 51) und das „Lied aus der Ferne" (Tafel 40) zueinander in Beziehung; oder selbst so verschiedenartige Gestalten wie der Knabe der „Anbetung" (Tafel 21) und die „Figur zum Blick in die Unendlichkeit" (Tafel 33). Bei den Landschaften ist das Problem vielleicht einfacher, wird sich doch ein See sehr gut immer als das weite Becken, die Wanne, mit rund umschließenden Uferzügen empfinden lassen, wie Hodler es darzustellen liebt, ein Berg eben vor allem als Gipfel oder Grat, der in den Himmel schneidet, mit jäh zur Erde niederfallenden Hängen und breitem Fuß. Vorwürfe wie der „Schwingerumzug" und der „Rückzug von Marignano" werden formal ganz ähnlich als eine Gruppierung von Wenigen vor oder neben Vielen gestaltet. Je größer der zeitliche Abstand zwischen zwei innerlich verwandten Werken ist, desto gewaltiger ist stets die zweite Lösung gegenüber der früheren, als Form und Ausdruck gereinigt und verdichtet. Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem Schwörer von 1896 (Tafel 23) und irgend einem der Bundesgenossen der „Einmütigkeit", wie

zwischen der „Heiligen Stunde“ (Tafel 53) und dem „Blick in die Unendlichkeit“ (Tafel 57) oder schließlich zwischen dem „Turnerbankett“ (Tafel 41) als einer Art Einmütigkeit von Vielen in geistiger Hingabe an Einen, und der „Einmütigkeit“ von 1913 (Tafeln 59/60), wo der Redner von den Gesinnungsgenossen rings umschlossen und die disziplinierte Aufmerksamkeit der eng gereihten Turner zum Ausdruck völliger Hingabe mit Leib und Blut geworden ist.

In seinen Bildern findet der Künstler bei aller Verschiedenheit der Form und des Vorwurfes verwandte Gebärden für gleiche Gemütsbeschaffenheit und Seelenstimmung. Er hat die Kraft, aus den bunten Erscheinungen der Welt das Innere und Einigende zu lösen und zu gestalten. So ist auch in seinem mächtigen Lebenswerk und dem Ausschnitt daraus, den die Hodler-Sammlung des Zürcher Kunsthauses darstellt, das Gemeinsame Meister über das Trennende, der Geist stärker als die wechselnde Form.

Berichtigung: Auf S. 23, Zeile 9 von unten ist „trotz“ zu streichen.

WERKE VON F. HODLER IM ZÜRCHER KUNSTHAUS

Ende 1918 ausgestellt:

Inv. Nr. 954 **Männlicher Studienkopf** Abb. „Kunsthaus" 1911 H. 8

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet (Rückseite): Je soussigné déclare que cette tête a été peinte par moi, puis entièrement repeinte, corrigée par mon Prof. Barthelemy Menn, en 1873. Je l'ai conservée intacte, sans y toucher telle que B. Menn l'avait laissée. Ferd. Hodler. Genève le 30 Juin 1911 (Cette tête est donc un Menn)

Breit 28 cm; hoch 37 cm.

Entstanden 1873. (s. „Kunsthaus" 1911 H. 8.)

Vom Künstler der Sammlung überwiesen 1911.

Inv. Nr. 1130 (Ausstellung 1917 Nr. 15) **Männerkopf** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 2

Unbezeichnet. Breit 29 cm; hoch 37 cm.

Entstanden ca. 1873.

Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1022 (Ausstellung 1917 Nr. 6) **Der Student** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 3

Bezeichnet l. u.: F. Hodler 1874. Breit 73 cm; hoch 112 cm.

Entstanden 1874.

Vom Künstler der Sammlung überwiesen 1913.

Inv. Nr. 976 (Ausstellung 1917 Nr. 12) **Der Schreiner** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 4

Bezeichnet l. o.: Section menuisiers le 8 juin 1875; l. u.: Ferd. Hodler. Breit 58 cm; hoch 85 cm.

Entstanden 1875.

Für die Sammlung angekauft 1912.

Inv. Nr. 1163 (Ausstellung 1917 Nr. 20) **Mädchen mit Schiefertafel** Abb. Tafel 5

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: 1876 F. Hodler. Breit 51 cm; hoch 80 cm.

Entstanden 1876.

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1109 (Ausstellung 1917 Nr. 26) **Turnerbankett** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 41
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 355 cm; hoch 228 cm.
Entstanden 1877/78. (s. „Kunsthaus" 1917 H. 1/2.)
Von Kunstfreunden als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1916.

Inv. Nr. 1107 (Ausstellung 1917 Nr. 27) **Jünglingskopf** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 6
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. 78. Breit 34 cm; hoch 41 cm.
Entstanden 1878.
Für die Sammlung angekauft 1916.

Inv. Nr. 1127 (Ausstellung 1917 Nr. 53) **Strickerin** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 42
Bezeichnet r. u.: 1880 F.. Hodler. Breit 48,5 cm; hoch 38 cm.
Entstanden 1880.
Für die Sammlung angekauft 1917.

Inv. Nr. 1128 (Ausstellung 1917 Nr. 57) **Frau, der Predigt zuhörend** Abb. Tafel 9
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 28 cm; hoch 41 cm.
Entstanden ca. 1880.
Für die Sammlung angekauft 1917.

Inv. Nr. 979 (Ausstellung 1917 Nr. 62) **Frauenbildnis** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 8
Bezeichnet l. u.: F. Hodler 1881. Breit 25 cm; hoch 36,5 cm.
Entstanden 1881.
Für die Sammlung angekauft 1912.

Inv. Nr. 602 (Ausstellung 1917 Nr. 70) **Der Schwingerumzug** Abb. Tafel 10
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: Hodler. Breit 265 cm; hoch 350 cm.
Entstanden 1882, wahrscheinlich 1896 teilweise überarbeitet.
Vom Eidgen. Departement des Innern als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1896.

Inv. Nr. 1129 (Ausstellung 1917 Nr. 78) **Der Schuhmacher** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 11
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 38 cm; hoch 49 cm.
Entstanden ca. 1883.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1131 (Ausstellung 1917 Nr. 89) **Schlafende** Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 44
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 35 cm; hoch 26 cm.
Entstanden ca. 1885.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1141 (Ausstellung 1917 Nr. 88)
Weibliches Bildnis Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 12
Bezeichnet r. u.: F. H. Breit 43 cm; hoch 53 cm.
Entstanden ca. 1885.
Vom Zürcher Stadtrat als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1142 (Ausstellung 1917 Nr. 91)
Gemmilandschaft mit Bergbach Abb. Tafel 43
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. H. Breit 69,5 cm; hoch 51 cm.
Entstanden ca. 1885.
Vom Zürcher Stadtrat als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1123 (Ausstellung 1917 Nr. 93)
Frauenbildnis, hoffende Frau Abb. Tafel 13
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet l. u.: 1886. F. Hodler. Breit 51 cm; hoch 71,5 cm.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1132 (Ausstellung 1917 Nr. 116)
Frauenkopf, von vorn Abb. Tafel 14
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 31 cm; hoch 39 cm.
Entstanden ca. 1886.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1152
Wetterhorn Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 16
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 100 cm; hoch 130 cm.
Entstanden 1887.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 953 (Ausstellung 1917 Nr. 109)
Mutter und Kind Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 15
Bezeichnet r. u.: 1888 F. Hodler. Breit 71 cm; hoch 77 cm.
Entstanden 1888.
Für die Sammlung angekauft 1911.

Inv. Nr. 975 (Ausstellung 1917 Nr. 148)
Sitzender Winzer Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 17
Bezeichnet r. u.: Ferd. Hodler. Breit 38 cm; hoch 55 cm.
Entstanden ca. 1890.
Für die Sammlung angekauft 1912.

Inv. Nr. 1124 (Ausstellung 1917 Nr. 118)
Frau mit Mohnblume Abb. Tafel 18
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: 18(87?) F Hodler. Breit 40 cm; hoch 65 cm.
Entstanden ca. 1890.
Von einem Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1125 (Ausstellung 1917 Nr. 132)

Frau mit Nelke Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 19

Bezeichnet l. u.: F. Hodler. 1891. Breit 27 cm; hoch 35 cm.

Entstanden 1891.

Für die Sammlung angekauft 1918.

Inv. Nr. 1140 (Ausstellung 1917 Nr. 137)

Selbstbildnis Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 20

Bezeichnet r. u.: 1892. F. Hodler. Breit 24 cm; hoch 43 cm.

Entstanden 1892.

Von der Regierung des Kantons Zürich als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 970 (Ausstellung 1917 Nr. 145)

Seeufer Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 45

Bezeichnet r. u.: 1892 F. Hodler. Breit 64 cm; hoch 40 cm.

Entstanden 1892.

Für die Sammlung angekauft 1912.

Inv. Nr. 1126 (Ausstellung 1917 Nr. 153)

Der Weg der auserwählten Seelen

Abb. „Pages d'Art" 1916 H. 4. S. 29

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. 1893. Breit 57 cm; hoch 47 cm.

Entstanden 1893.

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1042 (Ausstellung 1917 Nr. 152)

Knabe, stehend, „Anbetung" Abb. Tafel 21

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler — 1893. Breit 70 cm; hoch 106 cm.

Entstanden 1893.

Von der Gottfried Keller-Stiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1914.

Inv. Nr. 1043 (Ausstellung 1917 Nr. 160)

Knabe, knieend, zu „Der Auserwählte"

Abb. Jahresbericht 1915 der eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung.

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: Ferd. Hodler. 1894. Breit 101 cm; hoch 80 cm.

Entstanden 1894.

Von der Gottfried Keller-Stiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1914.

Inv. Nr. 1044 (Ausstellung 1917 Nr. 161)

Knabe, knieend, vor grünem Buschwerk

Abb. Jahresbericht 1915 der eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung.

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 27 cm; hoch 35 cm.

Entstanden ca. 1894.

Von der Gottfried Keller-Stiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1914.

Inv. Nr. 1081 1082, 1170 (Ausstellung 1917 Nr. 168/169)

Aufstieg, 3 Teilstücke

Abb. der Gesamtkomposition „Kunsthaus" 1916 H. 3/4

Öl auf Leinwand.

Unbezeichnet. Fragment I (3 Figuren): breit 144 cm; hoch 245 cm. Fragment II (1 Figur): breit 206 cm; hoch 287 cm. Fragment III (2 Figuren): breit 181 cm; hoch 326 cm.

Entstanden 1894 (s. „Kunsthaus" 1916 H. 3/4).

Von der Modernen Galerie Zürich als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1916.

Inv. Nr. 1083, 1171, 1172 (Ausstellung 1917 Nr. 170)

Absturz, 3 Teilstücke

Abb. der Gesamtkomposition „Kunsthaus" 1916 H. 3/4

Öl auf Leinwand.

Unbezeichnet. Fragment I (2 Figuren, stürzend): breit 180 cm; hoch 210 cm. Fragment II (2 Figuren): breit 166 cm; hoch 306 cm. Fragment III (1 Figur, im Schnee): breit 160 cm; hoch 325 cm.

Entstanden 1894 (s. „Kunsthaus" 1916 H. 3/4).

Von der Modernen Galerie Zürich als Leihgabe der Sammlung überwiesen.

Inv. Nr. 1151 (Ausstellung 1917 Nr. 181)

Bildnis Fräulein W. Abb. Tafel 22

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F Hodler. Breit 61 cm; hoch 80 cm.

Entstanden 1895/96.

Von der Gottfried Keller-Stiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1153 (Ausstellung 1917 Nr. 188)

Eidgenosse Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 23

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 106 cm; hoch 323 cm.

Entstanden 1896.

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1154 (Ausstellung 1917 Nr. 189)
Krieger Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 24
Bezeichnet r. u.: F Hodler. Breit 107 cm; hoch 325 cm.
Entstanden 1896.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 818 (Ausstellung 1917 Nr. 186)
Feuerrufer Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 25
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 97 cm; hoch 318 cm.
Entstanden 1896.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1906.

Inv. Nr. 817 (Ausstellung 1917 Nr. 184)
Betender Krieger Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 26
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 99 cm; hoch 318 cm.
Entstanden 1896.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1906.

Inv. Nr. 819 (Ausstellung 1917 Nr. 185)
Hellebardier, von vorn Abb. „Die Garbe" 1918 S. 566
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 97 cm; hoch 318 cm.
Entstanden 1896.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1906.

Inv. Nr. 820 (Ausstellung 1917 Nr. 187)
Hellebardier, nach rechts Öl auf Leinwand.
Bezeichnet l. u.: F. Hodler. Breit 116 cm; hoch 357 cm.
Entstanden 1896.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1906.

Inv. Nr. 830 (Ausstellung 1917 Nr. 194)
Verwundeter Krieger mit Schwert Abb. Tafel 27
Öl auf Leinwand.
Unbezeichnet. Breit 112 cm; hoch 295 cm.
Entstanden 1896 für den Wettbewerb zum „Rückzug von Marignano".
Vom Eidg. Departement des Innern als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1907.

Inv. Nr. 1034 (Ausstellung 1917 Nr. 193)
Rückzug von Marignano, Konkurrenzentwurf
Abb. Seitenfelder: Tafel 46
Mittelfeld: „ 47
Aquarellierte Zeichnung.
Bezeichnet r. u. Mittelfeld: F. Hodler; darunter Mitte: „Projet pour la retraite de Marignano" und 5 Zeilen; r. u. l. Seitenfeld: F. H.; r. u. r. Seitenfeld: F Hodler.
Breit 118 cm; hoch 50 cm.
Entstanden 1896.
Vom Eidg. Departement des Innern als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1913.

Inv. Nr. 1143 (Ausstellung 1917 Nr. 195) Rückzug von Marignano, Karton zum Mittelfeld Abb. Tafel 48

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 428 cm; hoch 254 cm.

Entstanden 1897/98.

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1209 Rückzug von Marignano, kleiner Entwurf zum Mittelfeld Abb. Tafel 49

Deckfarben auf Papier.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 65 cm; hoch 43,5 cm.

Entstanden 1898.

Von der Gottfried Keller-Stiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1039 (Ausstellung 1917 Nr. 204) Rückzug von Marignano, Entwurf zum knieenden Krieger Abb. „Kunsthaus" 1914 H. 2.

Farbige Zeichnung auf Papier.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 28,5 cm; hoch 42,5 cm.

Entstanden 1897/1900 (s. „Kunsthaus" 1914 H. 2).

Von Frl. O. W. Röderstein der Sammlung überwiesen 1914.

Inv. Nr. 1168 Krieger mit geschulterter Hellebarde

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 27,5 cm; hoch 35,5 cm.

Entstanden 1897/98 (?).

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1176 Nußbaum Abb. „Pages d'Art" 1916 H. 5 S. 13

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler, 1898. Breit 30,5 cm; hoch 42 cm.

Entstanden 1898.

Von einem Kunstfreund der Sammlung als Leihgabe überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1165 Der Tag, 1. Fassung Abb. Tafel 50

Öl auf Leinwand.

Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 356 cm; hoch 162 cm.

Entstanden ca. 1899/1900.

Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1067 (Ausstellung 1917 Nr. 211)
Figur zum „Tag"
Abb. Helbings Kunstauktionskatalog, Sammlung Günzburger 1913, Taf. 32
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: Ferd. Hodler. Breit 63,5 cm; hoch 87,5 cm.
Entstanden ca. 1900.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1915.

Inv. Nr. 1045 (Ausstellung 1917 Nr. 214)
Knabe, knieend, unter Zweigen
Abb. Jahresbericht 1914 der eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F Hodler. Breit 37,5 cm; hoch 84 cm.
Entstanden ca. 1894, überarbeitet ca. 1900.
Von der Gottfried Kellerstiftung als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1914.

Inv. Nr. 1173
Die Wahrheit, 1. Fassung Abb. Tafel 51
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: 1902 F. Hodler. Breit 222 cm; hoch 195 cm.
Entstanden 1902.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 783 (Ausstellung 1917 Nr. 220)
Frauenbildnis Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 28
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 35 cm; hoch 47 cm.
Entstanden 1903.
Für die Sammlung angekauft 1903.

Inv. Nr. 1166 (Ausstellung 1917 Nr. 221)
Der bewunderte Jüngling Abb. Tafel 52
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 244 cm; hoch 206 cm.
Entstanden ca. 1903.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 834 (Ausstellung 1917 Nr. 265)
Abendlandschaft Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 31
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 66 cm; hoch 70 cm.
Entstanden 1907.
Für die Sammlung angekauft 1907.

Inv. Nr. 833 (Ausstellung 1917 Nr. 257)
Heilige Stunde Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 53
Bezeichnet r. u.: 1907. F. Hodler. Breit 222 cm; hoch 180 cm.
Entstanden 1907.
Für die Sammlung mit Beitrag eines Kunstfreundes angekauft 1907.

Inv. Nr. 1133 (Ausstellung 1917 Nr. 317) Französischer Frauenkopf Abb. Tafel 32
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 33 cm; hoch 43 cm.
Entstanden ca. 1911.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1021 (Ausstellung 1917 Nr. 342) Stockhornkette, Schneelandschaft Abb. Tafel 55
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 88,5 cm; hoch 65 cm.
Entstanden 1913.
Für die Sammlung angekauft 1913.

Inv. Nr. 1164 (Ausstellung 1917 Nr. 346) Einmütigkeit, 2. Fassung Abb. Tafel 59/60
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: Ferd. Hodler. Breit 1000 cm; hoch 314 cm.
Entstanden 1913.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1155 (Ausstellung 1917 Nr. 385) Berggipfel am Morgen Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: 1915. F. Hodler. Breit 81 cm; hoch 51 cm.
Entstanden 1915.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1156 (Ausstellung 1917 Nr. 396) Gebirgspartie bei Grindelwald Abb. Tafel 37
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 80 cm; hoch 85 cm.
Entstanden 1915.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1157 (Ausstellung 1917 Nr. 397) Landschaft am Genfersee, Sonnenuntergang
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 90 cm; hoch 61 cm.
Entstanden 1915.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1159 Genferseelandschaft mit weitem Horizont
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 71 cm; hoch 37 cm.
Entstanden 1915.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1160 Flache Genferseelandschaft mit rhythmischen Wolken
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F Hodler. Breit 85 cm; hoch 39 cm.
Entstanden 1915.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1134 (Ausstellung 1917 Nr. 433) Figur zu „Blick in die Unendlichkeit"
Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 33
Bezeichnet r. u.: 1915 F. Hodler. Breit 60 cm; hoch 124 cm.
Entstanden 1915.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1158 (Ausstellung 1917 Nr. 419) Dent du Midi Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 56
Bezeichnet r. u.: 1916 F. Hodler. Breit 99 cm; hoch 73 cm.
Entstanden 1916.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1199 (Ausstellung 1917 Nr. 412) Blick in die Unendlichkeit Abb. Tafel 57
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: 1916 F. Hodler. Breit 723 cm; hoch 343 cm.
Entstanden 1916.
Vom Künstler im Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft gemalt. Mit Beitrag der Stadt Zürich erworben.

Inv. Nr. 1137 (Ausstellung 1917 Nr. 437) Figur zu „Blick in die Unendlichkeit" Abb. Taf. 34
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet (1917) r. u.: 1916 F. Hodler. Breit 36 cm; hoch 59 cm.
Entstanden 1916.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1136 (Ausstellung 1917 Nr. 436) Figur zu „Blick in die Unendlichkeit" Abb. Taf. 35
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet (1917) r. u.: 1916. F. Hodler. Breit 36 cm; hoch 59 cm.
Entstanden 1916.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1138 (Ausstellung 1917 Nr. 438) Figur zu „Blick in die Unendlichkeit“ Abb. Taf. 36
Öl auf Leinwand.
Bezeichnet (1917) r. u.: 1916. F. Hodler. Breit 36 cm; hoch 59,5 cm.
Entstanden 1916.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1135 (Ausstellung 1917 Nr. 399) Figur zu „Blick in die Unendlichkeit“
Abb. Jahresbericht Vereinigung Zürcher Kunstfreunde 1917/18 Tafel IX Öl auf Leinwand.
Bezeichnet r. u.: F. Hodler. Breit 36 cm; hoch 59,5 cm.
Entstanden 1916.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1139 (Ausstellung 1917 Nr. 421) Selbstbildnis Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 38
Bezeichnet (1917) r. u.: 1916 F. Hodler. Breit 53 cm; hoch 61 cm.
Entstanden 1916.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1917.

Inv. Nr. 1201 Frauenkopf im Grünen Abb. Tafel 39
Öl auf Leinwand.
Unbezeichnet; auf Rückseite Echtheitsbescheinigung der Testamentsvollstrecker. Breit 44,5 cm; hoch 52 cm.
Entstanden 1917.
Für die Sammlung angekauft 1918.

Inv. Nr. 1183 Das Lied aus der Ferne, unvoll. Abb. Tafel 40
Öl auf Leinwand.
Unbezeichnet; auf Rückseite Echtheitsbestätigung der Testamentsvollstrecker. Breit 129 cm; hoch 180 cm.
Entstanden 1906/18.
Von einem Kunstfreund als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

Inv. Nr. 1212 Schlacht bei Murten Entwurf zum Mittelfeld.
Farbige Zeichnung. Abb. Tafel 58
Bezeichnet r. u. im Bild: F. H.; l. u.: Murten 22 Juli 1476; r. u.: 1917. F. Hodler. Breit 65 cm; hoch 48 cm.
Entstanden 1917.
Von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde als Leihgabe der Sammlung überwiesen 1918.

50 Zeichnungen aus den Jahren 1874—1917
in Bleistift, Feder, Tusche, z. T. koloriert.

Abbildungen Jahresberichte 1912 und 1917 der Zürcher Kunstgesellschaft. Erworben 1912, 1917, 1918, 1 Blatt Leihgabe der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde 1918.

Am 24. Juli 1918 aus der Sammlung entwendet:

Inv. Nr. 922 (Ausstellung 1917 Nr. 54) Stabschnitzer Öl auf Leinwand. Abb. Tafel 7

Bezeichnet (1910) l. u.: F H 1880. Breit 19 cm; hoch 24 cm.

Entstanden 1880.

Für die Sammlung angekauft 1910.

Der Sammlung als Eigentum zugesichert:

(Ausstellung 1917 Nr. 162) Knabe, knieend, zu „Der Auserwählte", c. 1894

(Ausstellung 1917 Nr. 209) Kompositionskizze zum „Rückzug von Marignano" 1897/1900.

(Ausstellung 1917 Nr. 228) Waldbach, 1904 Abb. Tafel 29

(Ausstellung 1917 Nr. 240) Genfersee, Chexbres, 1905 Abb. Tafel 30

(Ausstellung 1917 Nr. 263) Silvaplanersee, 1907 Abb. Tafel 54

Zurückgezogene Leihgaben:

(Ausstellung 1917 Nr. 51) Bettler, c. 1879

Abb. „Pages d'Art" 1916 H. 4 S. 19.

(Ausstellung 1917 Nr. 96) Mutter mit Kind, c. 1880

Das mutige Weib, c. 1886

Abb. Katalog der Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus 1917, Tafel 27.

Bildnis Dr. H. (1896)

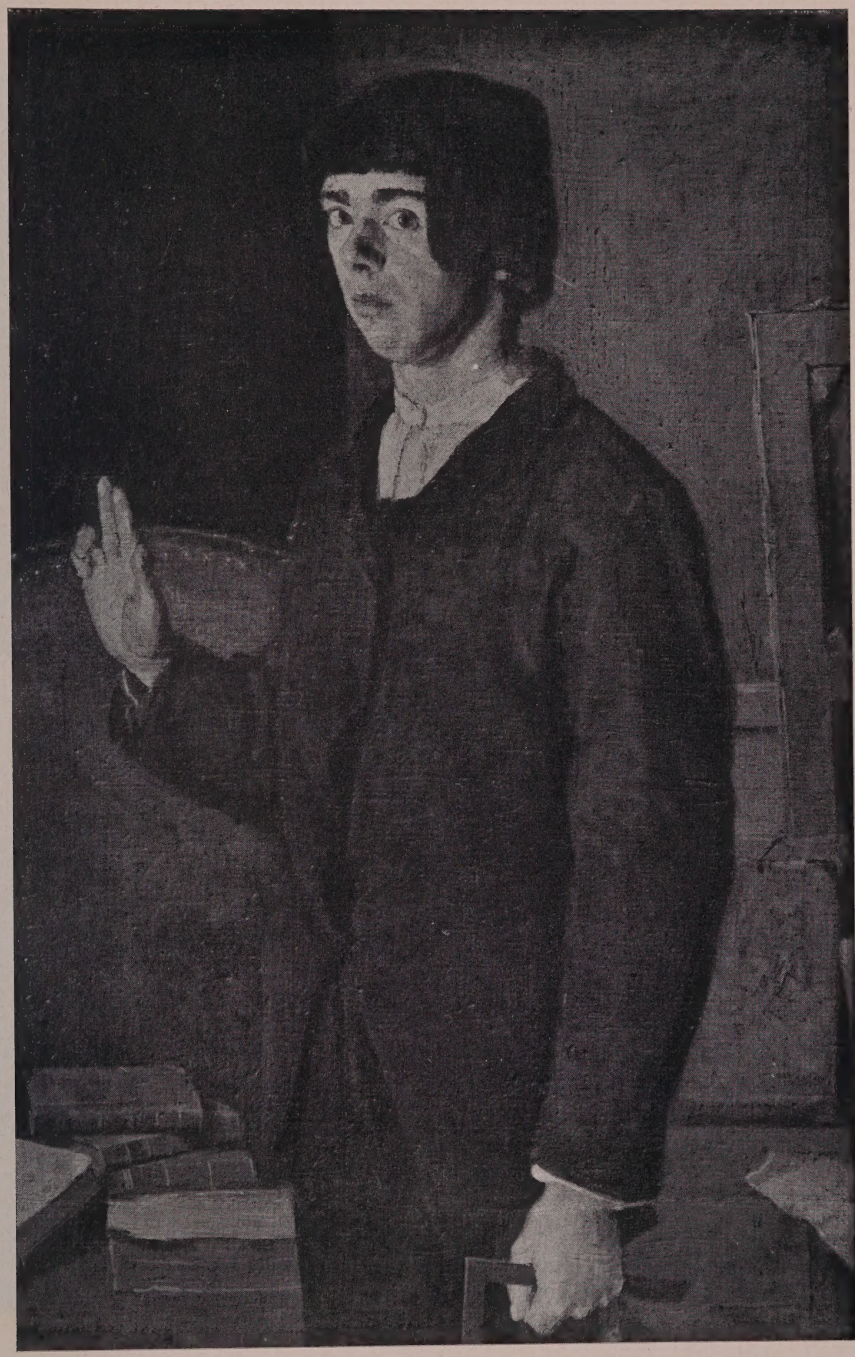
Studie zum „Rückzug von Marignano", Seitenfeld

Bildnis Carl Spitteler (1916)

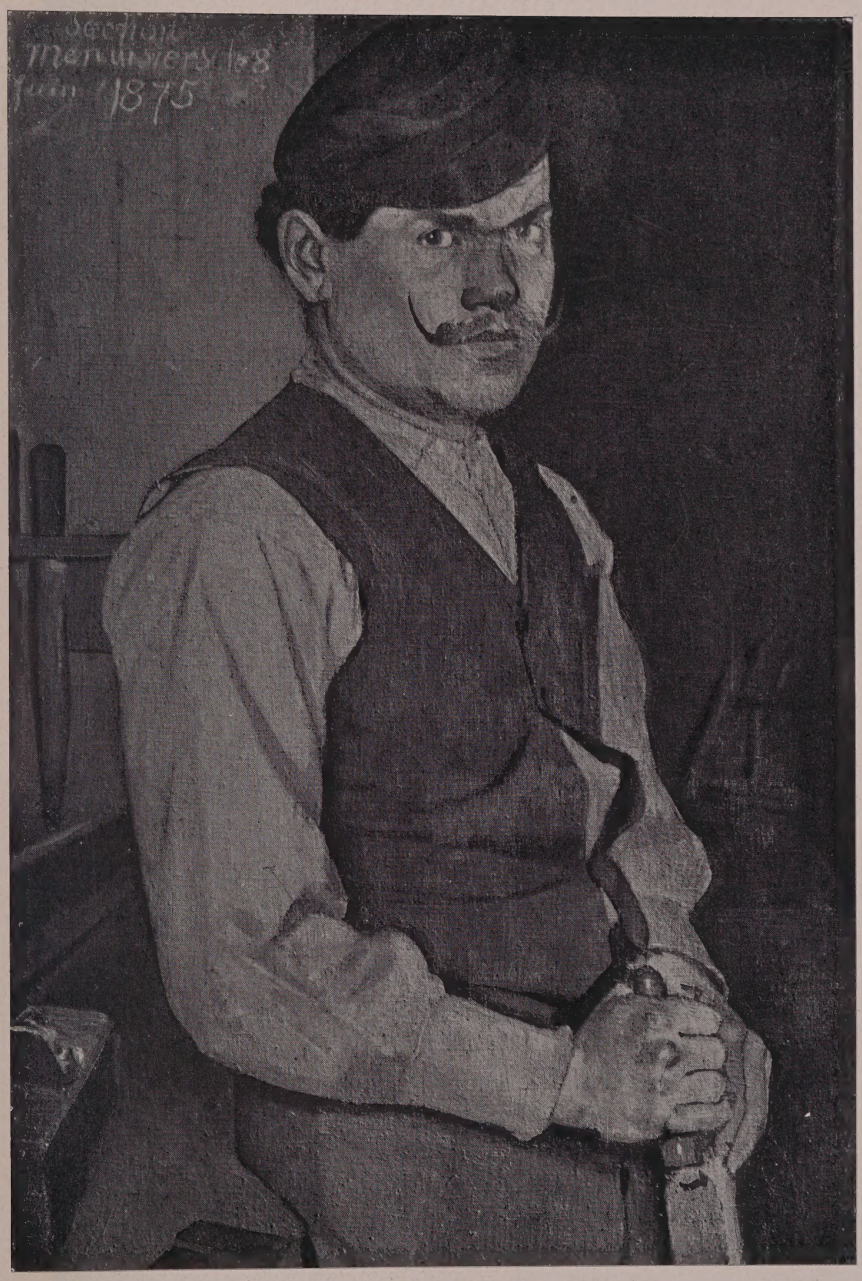
Genferseelandschaft mit Bergen und Wolken, 1915

(Ausstellung 1917 Nr. 400) Kopf zu „Blick in die Unendlichkeit", 1916

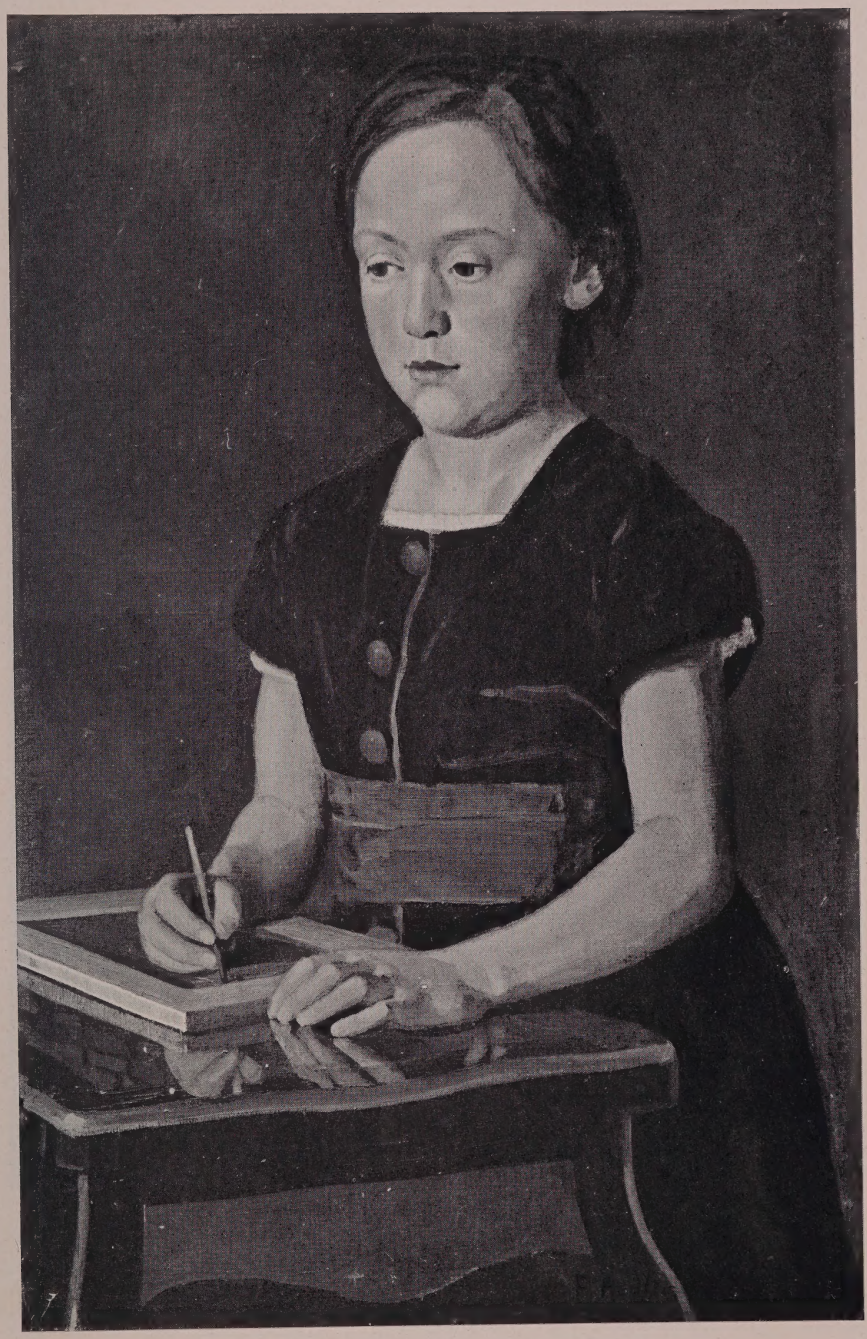
Ferdinand Hodler Männerkopf



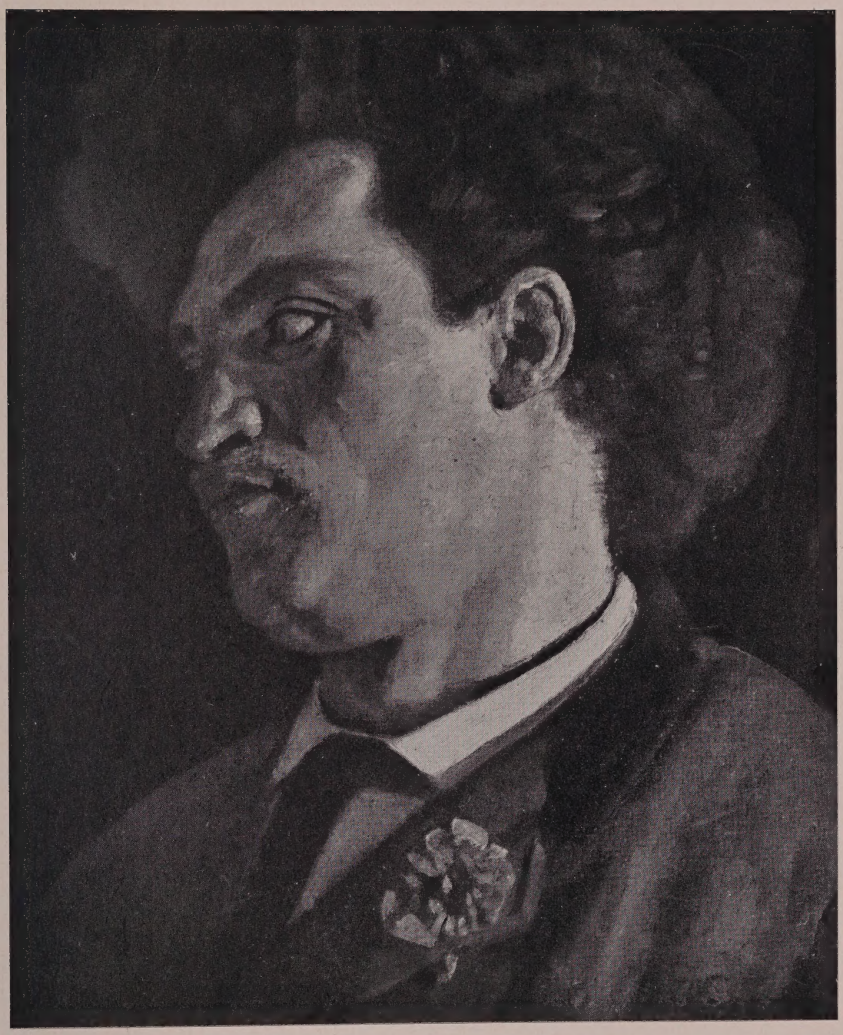
Ferdinand Hodler Der Student, 1874



Ferdinand Hodler Der Schreiner, 1875

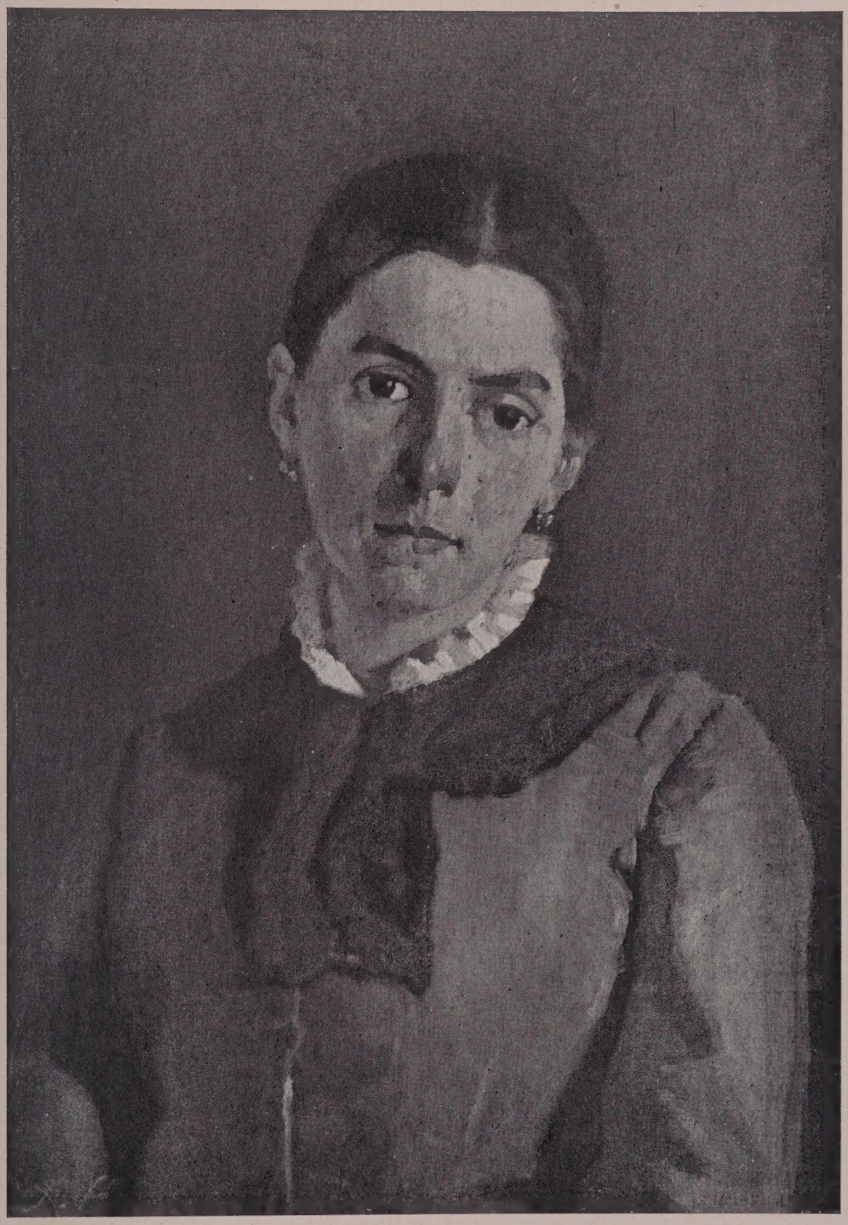


Ferdinand Hodler Mädchen mit Schiefertafel, 1876



Ferdinand Hodler Jünglingskopf, 1878

Ferdinand Hodler Stabschnitzer, 1880



Ferdinand Hodler Frauenbildnis, 1881

Ferdinand Hodler Frau, der Predigt zuhörend

Ferdinand Hodler Der Schwingerumzug

Ferdinand Hodler Der Schuhmacher

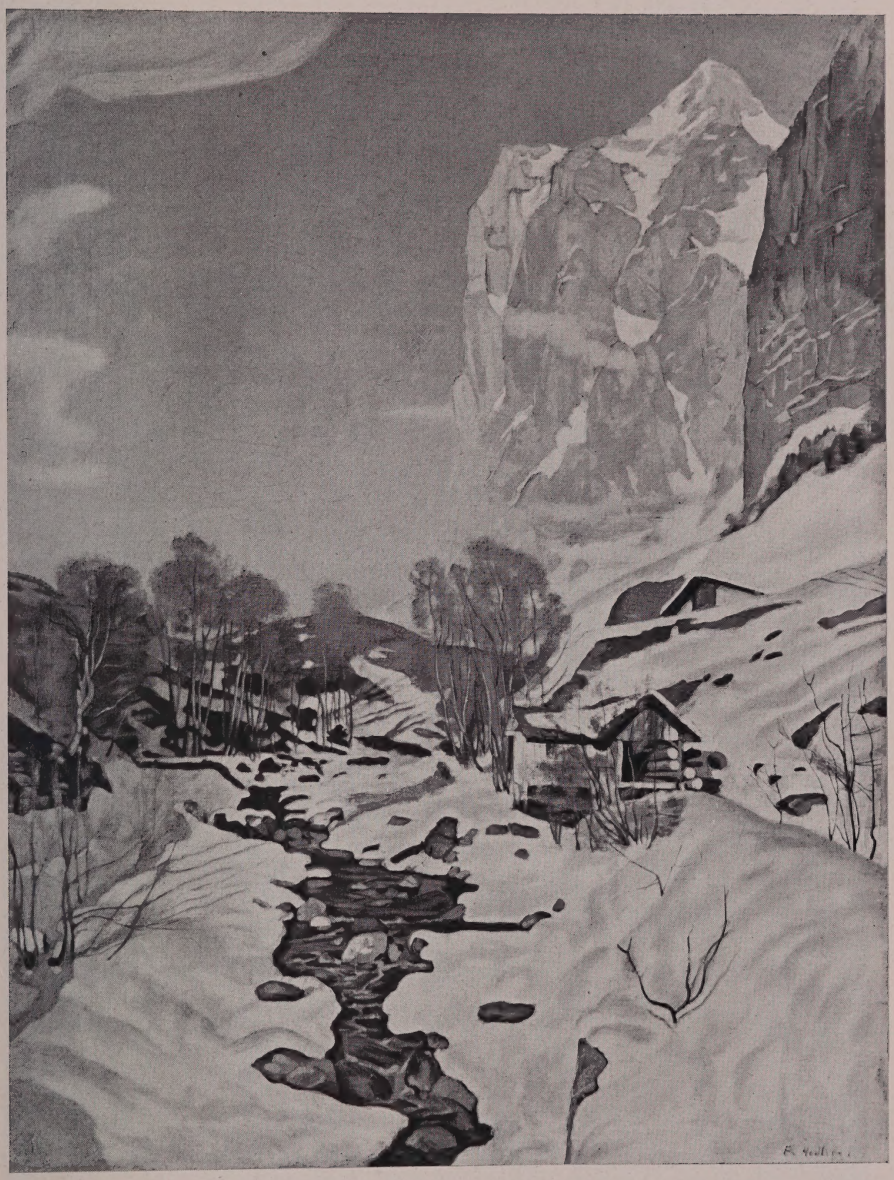
Ferdinand Hodler

Weibliches Bildnis

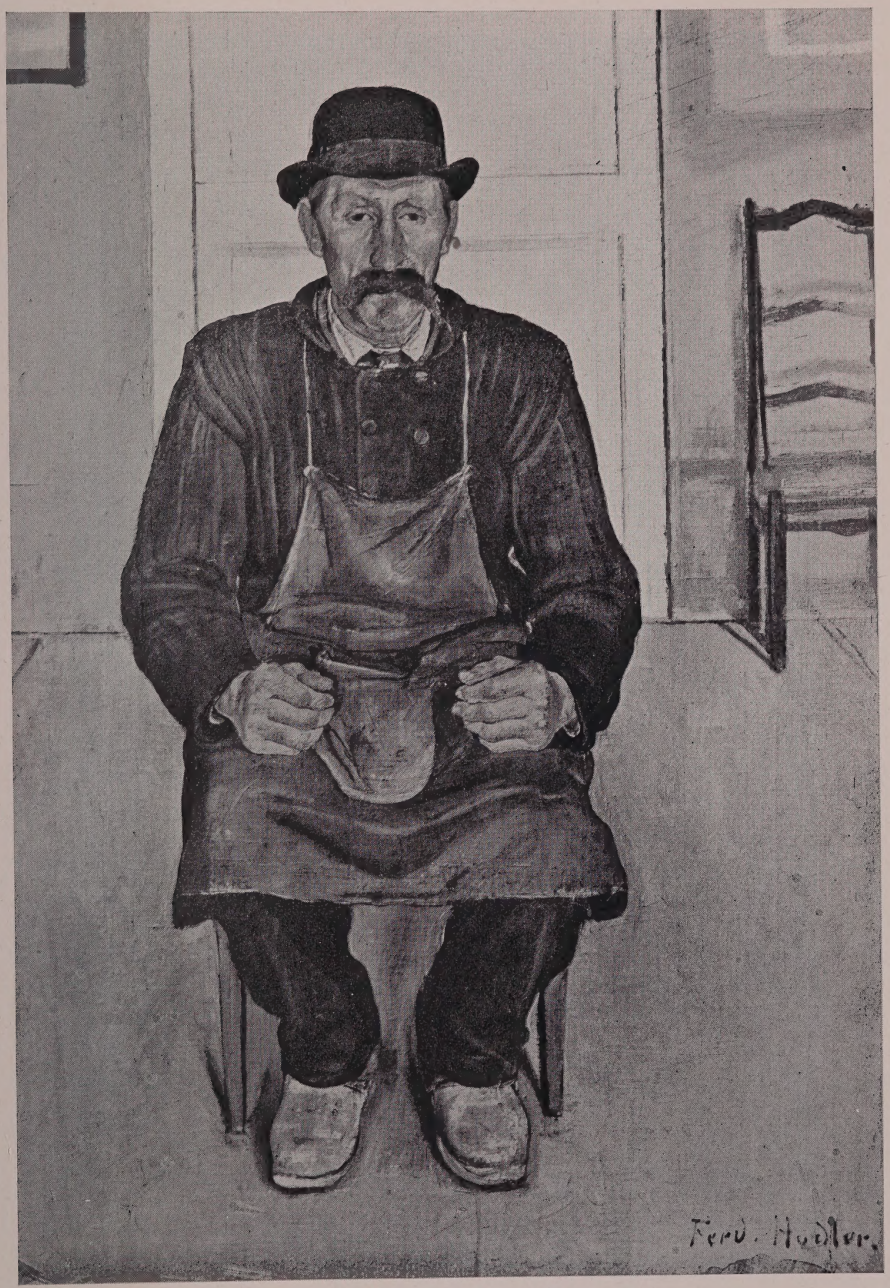
Ferdinand Hodler Hoffende Frau, 1886

Ferdinand Hodler Frauenkopf, von vorn

Ferdinand Hodler Mutter und Kind, 1888



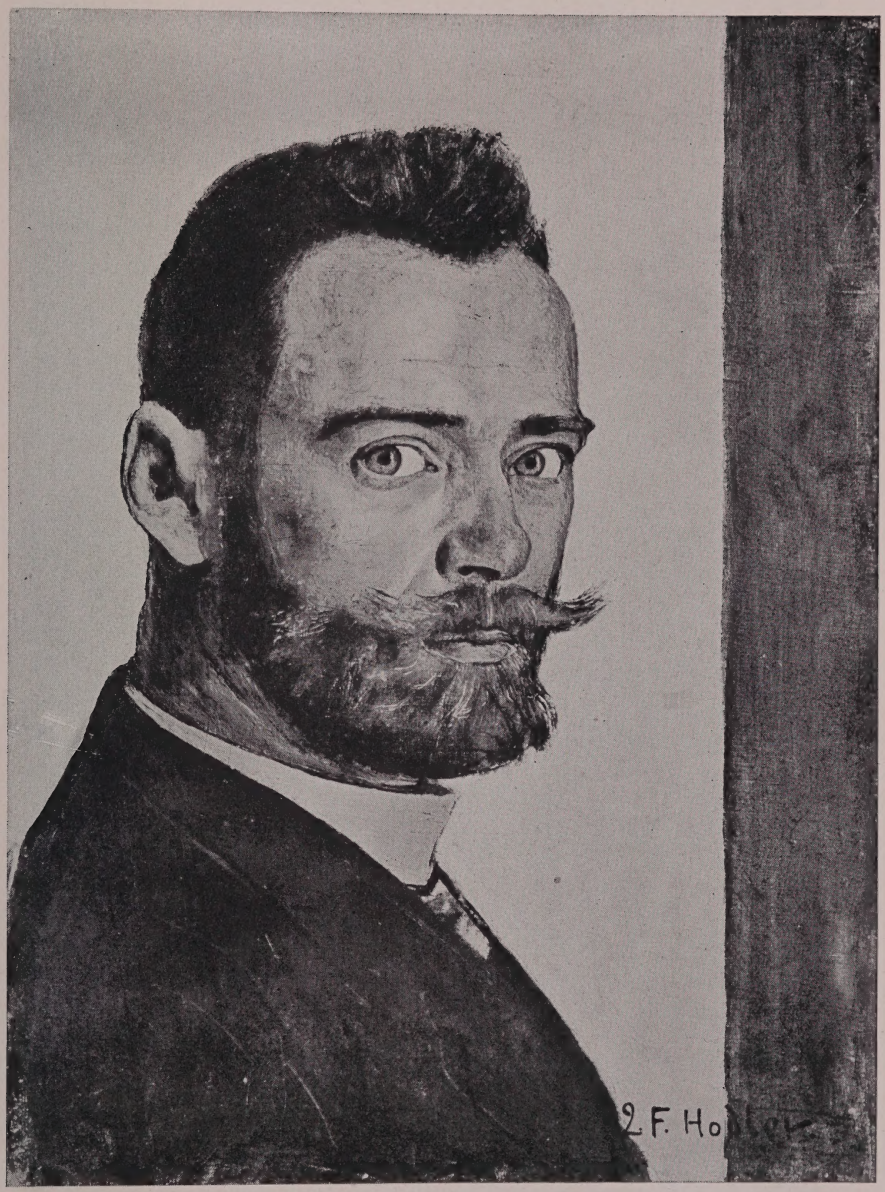
Ferdinand Hodler Wetterhorn, Winterlandschaft



Ferdinand Hodler Sitzender Winzer

Ferdinand Hodler Frau mit Mohnblume

Ferdinand Hodler Frau mit Nelke, 1891



Ferdinand Hodler Selbstbildnis, 1892

Ferdinand Hodler Knabe, stehend, „Anbetung", 1893

Ferdinand Hodler Bildnis Fräulein W.

Ferdinand Hodler Eidgenosse

Ferdinand Hodler Krieger

Ferdinand Hodler Feuerrufer

Ferdinand Hodler

Betender Krieger

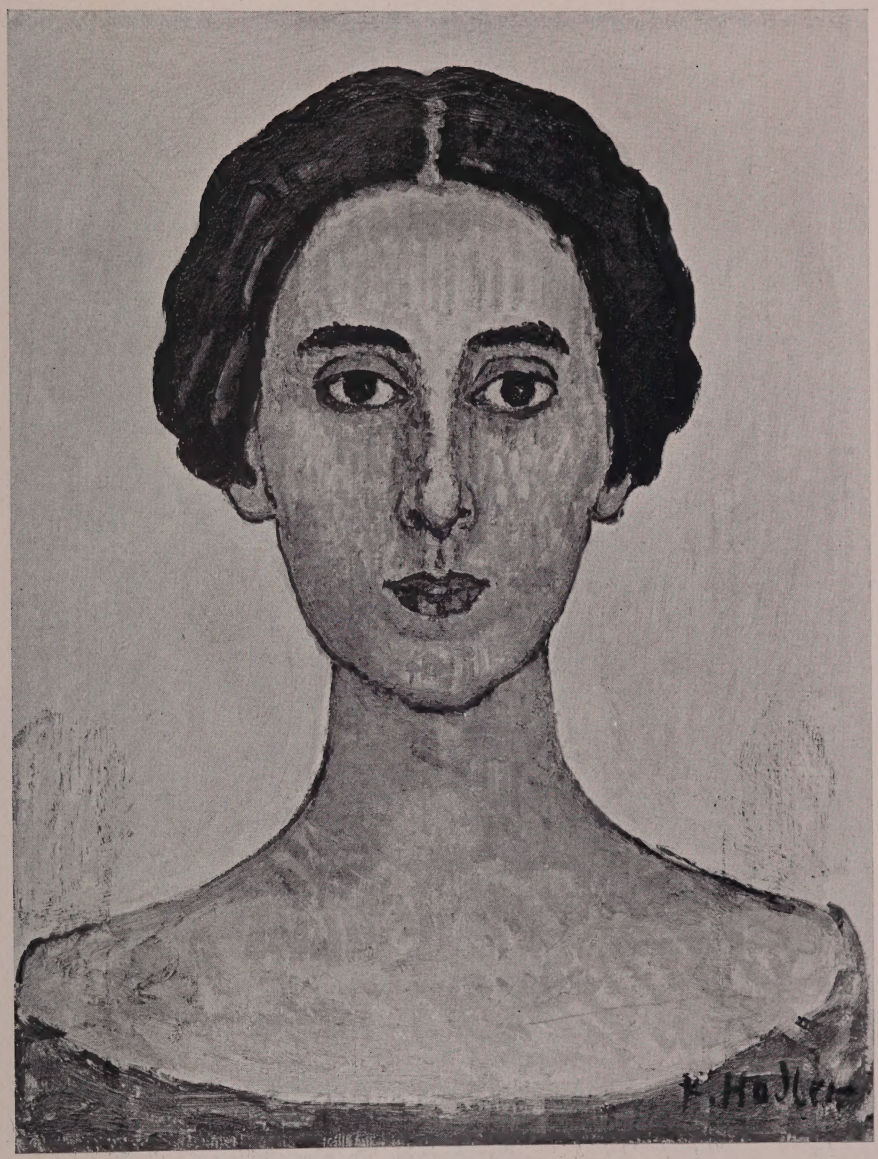
Ferdinand Hodler

Verwundeter Krieger mit Schwert

Ferdinand Hodler Frauenbildnis

Ferdinand Hodler Waldbach, 1904

Ferdinand Hodler Abendlandschaft



Ferdinand Hodler Französischer Frauenkopf

Ferdinand Hodler

Figur zu „Blick in die Unendlichkeit", 1915

Ferdinand Hodler Figur zu „Blick in die Unendlichkeit", 1916

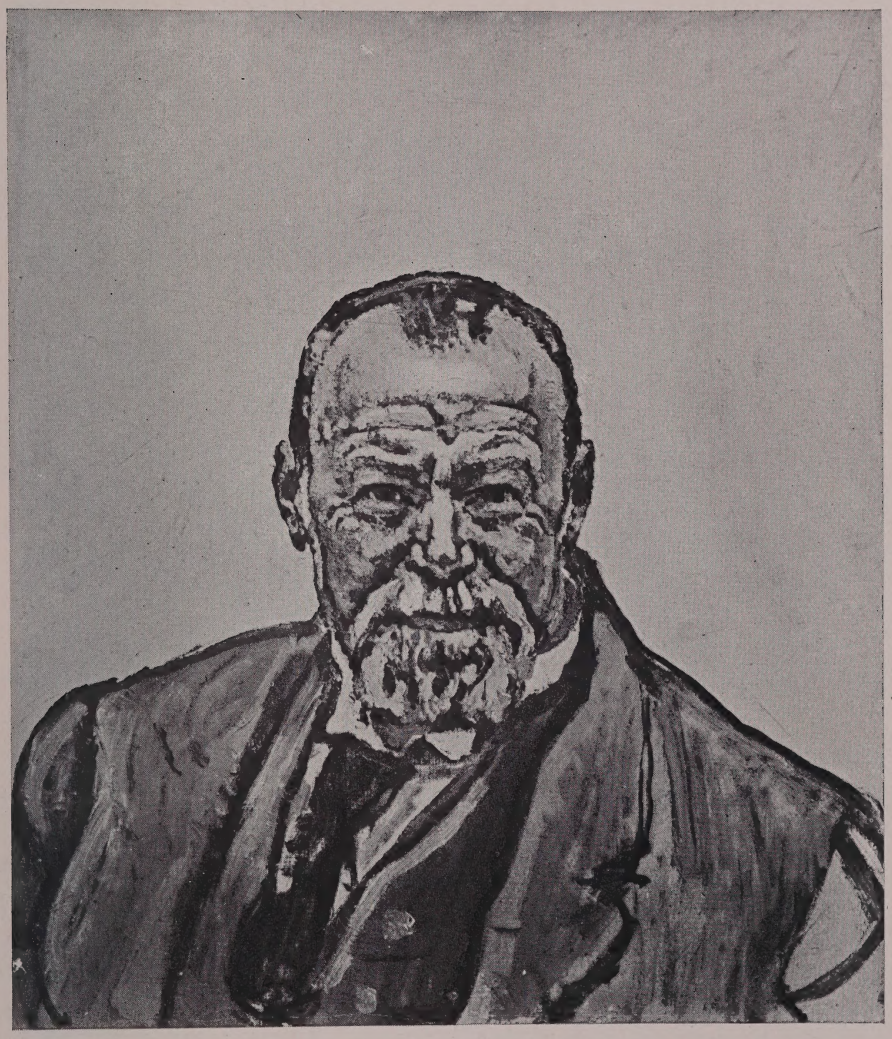
Ferdinand Hodler

Figur zu „Blick in die Unendlichkeit", 1916

Ferdinand Hodler

Figur zu „Blick in die Unendlichkeit", 1916

Ferdinand Hodler Gebirgspartie bei Grindelwald



Ferdinand Hodler Selbstbildnis, 1916

Ferdinand Hodler Frauenkopf im Grünen

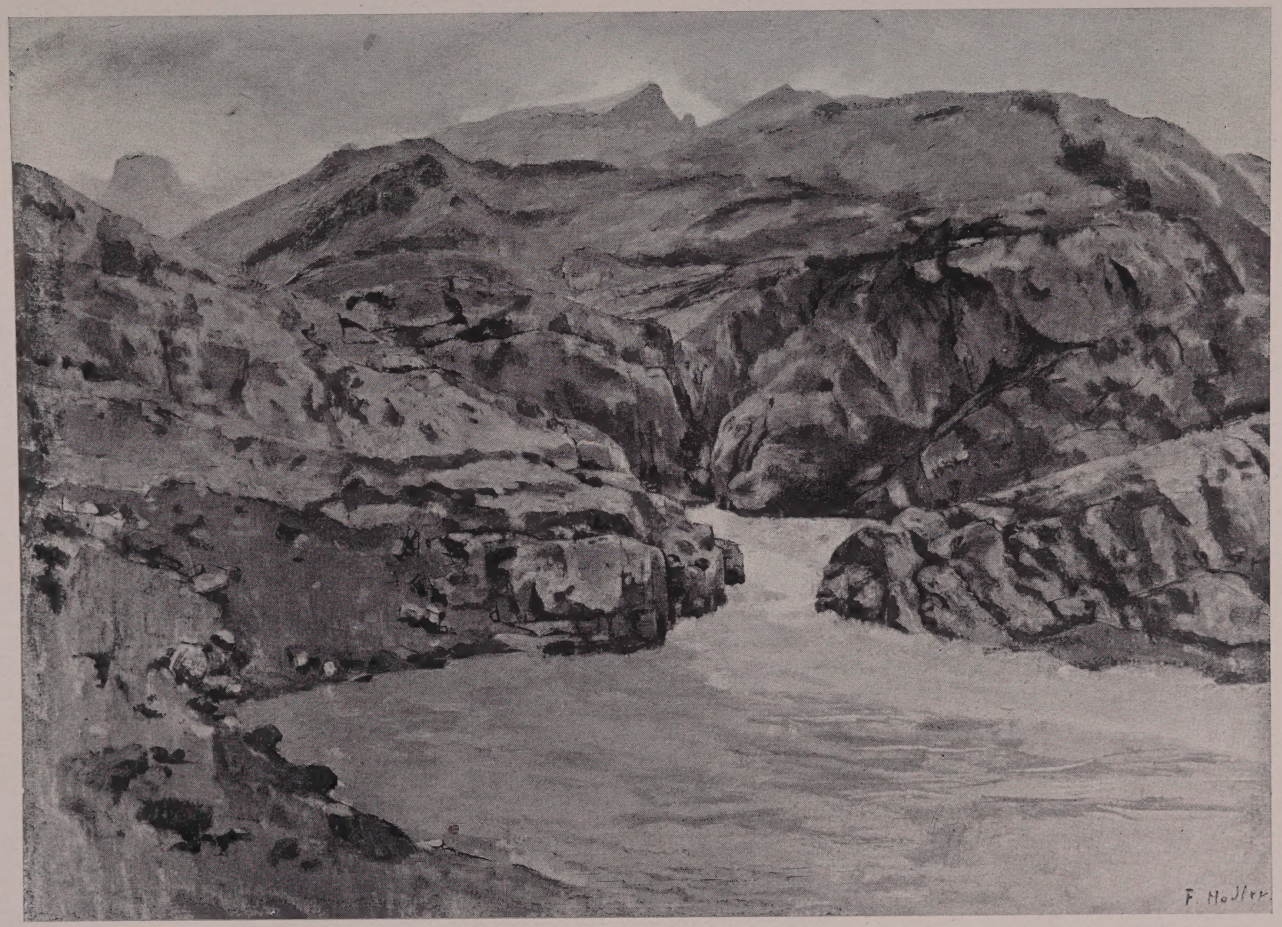
Ferdinand Hodler Das Lied aus der Ferne

Ferdinand Hodler

Turnerbankett

Ferdinand Hodler

Strickerin, 1880

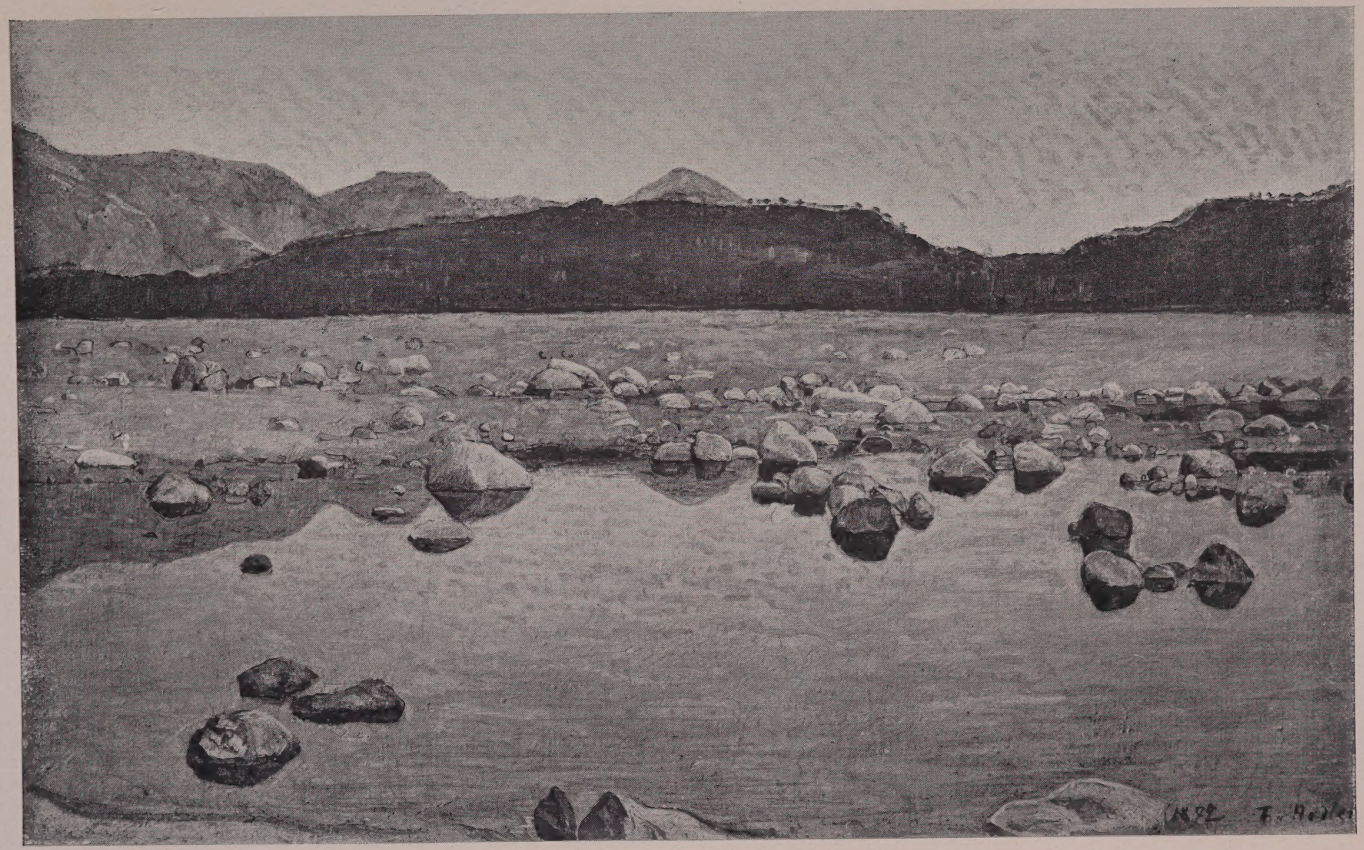


Ferdinand Hodler

Gemmilandschaft mit Bergbach

Ferdinand Hodler

Schlafende



Ferdinand Hodler

Seeufer, 1892

Ferdinand Hodler

Rückzug von Marignano, Seitenfelder zum Konkurrenzentwurf

Ferdinand Hodler

Rückzug von Marignano, Mittelfeld zum Konkurrenzentwurf

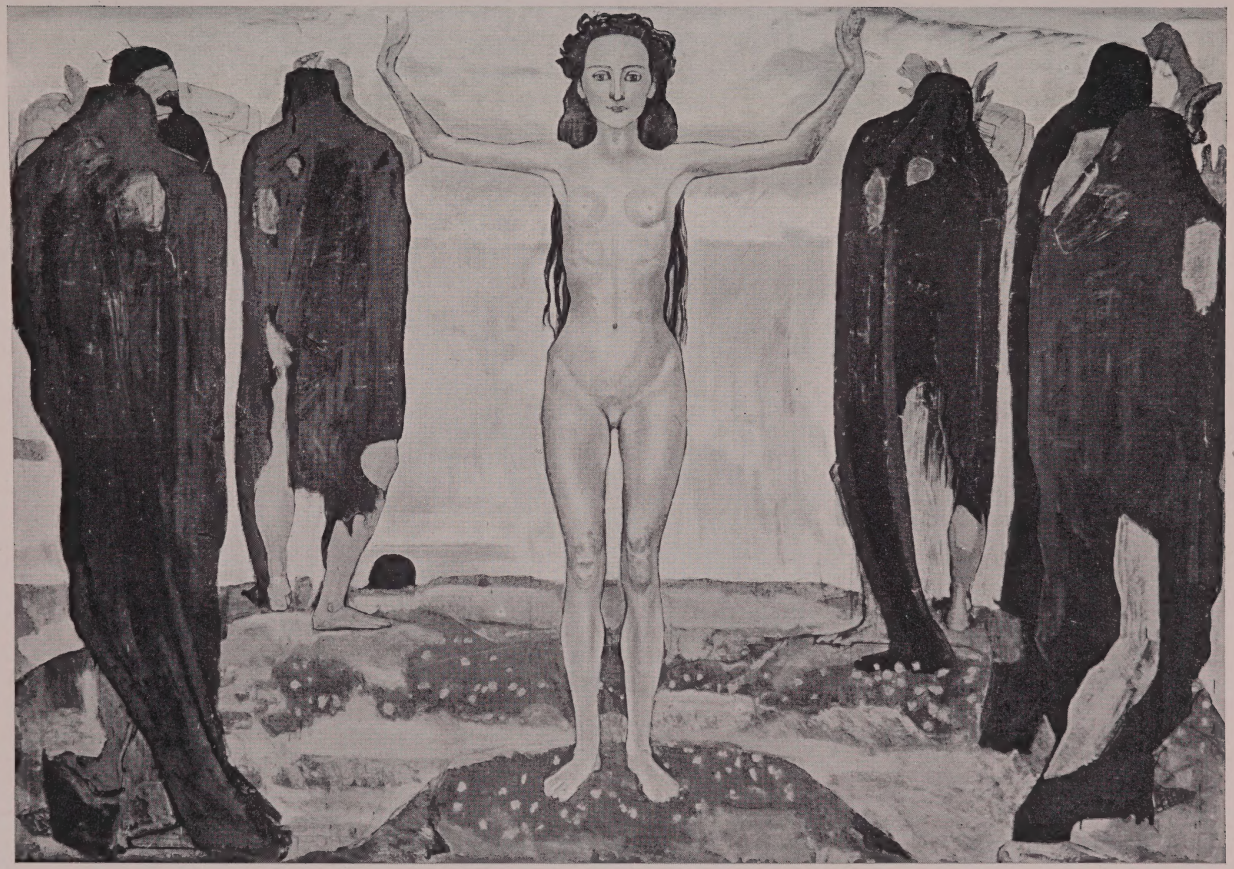
Ferdinand Hodler

Rückzug von Marignano, Carton zum Mittelfeld

Ferdinand Hodler Rückzug von Marignano, kleiner Entwurf zum Mittelfeld

Ferdinand Hodler

Der Tag



Ferdinand Hodler Die Wahrheit

Ferdinand Hodler Jüngling vom Weibe bewundert

Ferdinand Hodler

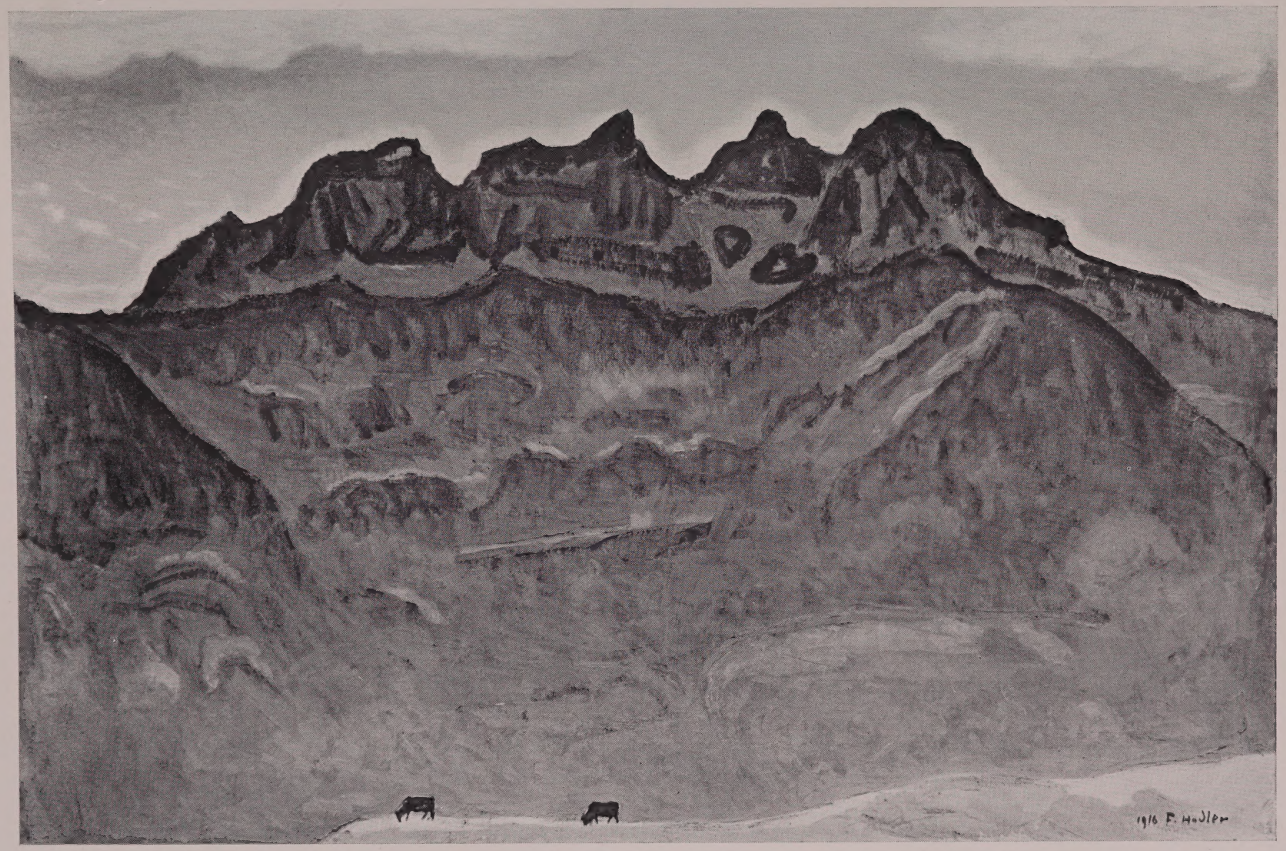
Heilige Stunde, 1907

Ferdinand Hodler

Silvaplanersee, 1907

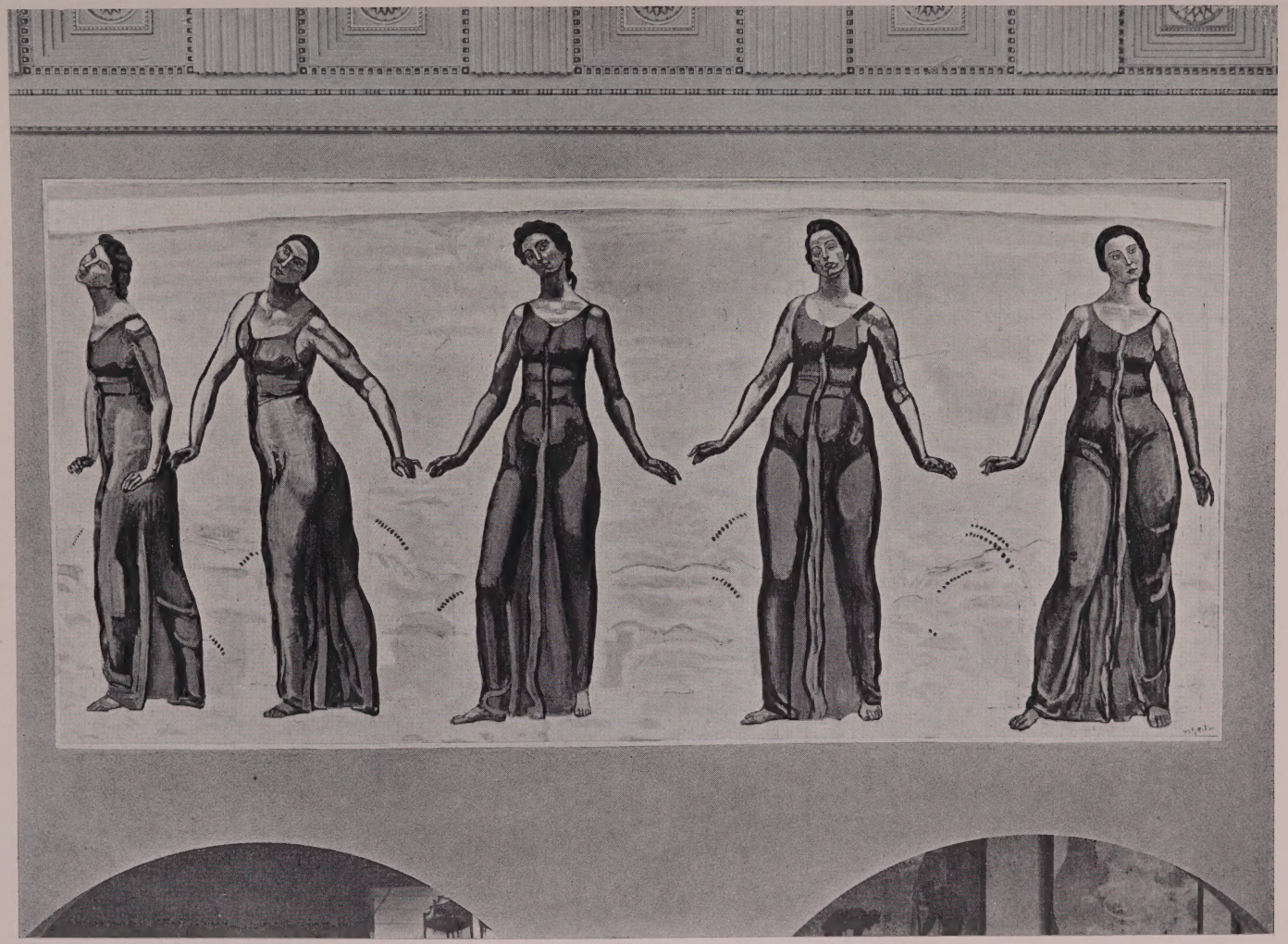
Ferdinand Hodler

Stockhornkette, Schneelandschaft

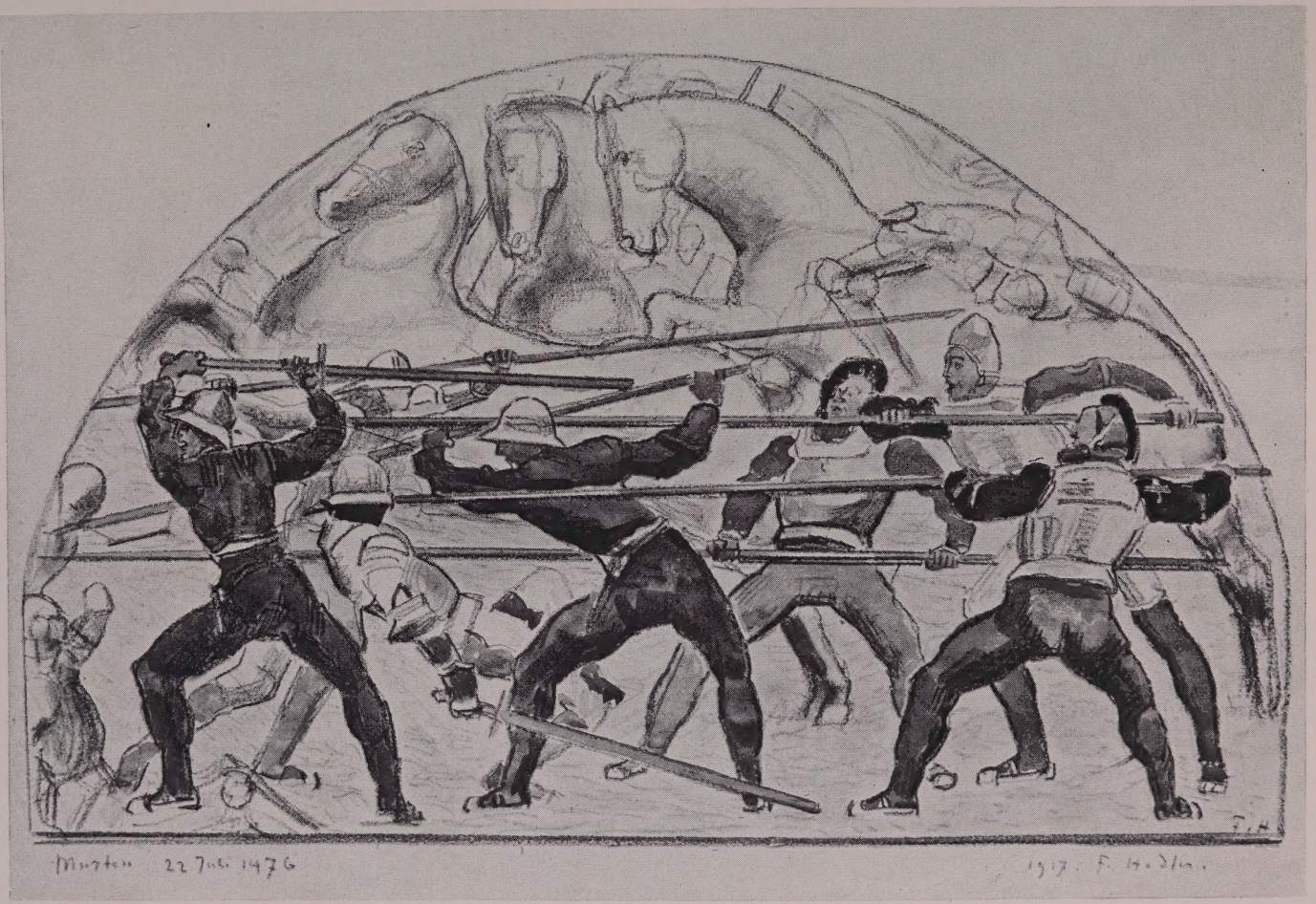


Ferdinand Hodler

Dent du Midi, 1916



Ferdinand Hodler Blick in die Unendlichkeit, 1916



Ferdinand Hodler

Schlacht bei Murten, Entwurf zum Mittelfeld, 1917

Ferdinand Hodler

Einmütigkeit

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00053 7155

BUCHDRUCKEREI
BERICHTHAUS
ZÜRICH